MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 05183 862 1

Hellouin, Frédéric
Feuillets d'histoire
musicale française

ML
270
.1
H45

FRÉDÉRIC HELLOUIN

FEUILLETS D'HISTOIRE MUSICALE

FRANÇAISE

PREMIÈRE SÉRIE

J.-J. Rousseau et la psychologie à l'orchestre. — Charles IX et la musique. — Histoire du métronome en France. — Les femmes enceintes, les médecins et la harpe au XVIIIe siècle. — Le courant biblique à l'Opera au commencement du XIXe siècle. — Les origines de l'orchestre invisible de Wagner. — Mondonville, sa vie et son œuvre. — Louis XIV et la musique religieuse. — La sténographie musicale.

Patriæ patribus satis unquam datum esse potest.

ALAIN CHARTIER.

PARIS
LIBRAIRIE A. CHARLES
8, Rue Monsieur-le-Prince
1903

FEUILLETS D'HISTOIRE MUSICALE

FRANÇAISE

FRÉDÉRIC HELLOUIN

FEUILLETS D'HISTOIRE MUSICALE

FRANÇAISE

PREMIÈRE SÉRIE

J.-J. Rousseau et la psychologie à l'orchestre. — Charles IX et la musique. — Histoire du métronome en France. — Les femmes enceintes, les médecins et la harpe au XVIIIe siècle. — Le courant biblique à l'Opéra au commencement du XIXe siècle. — Les origines de l'orchestre invisible de Wagner. — Mondonville, sa vie et son œuvre. — Louis XIV et la musique religieuse. — La sténographie musicale.

Patriæ patribus satis unquam datum esse potest.

ALAIN CHARTIER.

PARIS
LIBRAIRIE A. CHARLES
8, Rue Monsieur-le-Prince
1903

LIBRARY
APR 26 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
270
.1
H45

A ma mère, mon premier maître.

F. H.

PRÉFACE

Tout livre, se respectant un peu, est précédé d'une préface qui doit, d'une façon plus ou moins détournée, annoncer au lecteur qu'il va se trouver face à face avec un chef-d'œuvre. Je me soumets bien volontiers à la rigueur de cette tradition. En conséquence je déclare, mais sans ambages, que le présent travail n'est pas par trop mauvais. Et, de plus, je fais cet aveu avec la plus grande sérénité, sans que je sente, le moins du monde, le rouge me grimper au visage.

Que l'on veuille bien réprimer accès de gaieté ou mouvement de pitié, et me laisser continuer jusqu'au bout. En effet, sont venus à mon aide les indications précieuses ainsi que les conseils éclairés de deux excellents et aimables confrères, M. Michel Brenet, dont nous apprécions tous l'érudition, et M. Charles Malherbe, l'éminent archiviste de l'Opéra. Je leur en témoigne publiquement ici toute ma gratitude.

On connaît ce dicton : « Qui paie ses dettes s'enrichit. » D'où il vient, je ne saurais le dire. Pourtant, je me figure, en ce moment, qu'il a son origine dans cette provision de bonheur, dans ce sentiment d'intime et profonde satisfaction que l'on éprouve en acquittant une dette de reconnaissance.

FRÉDÉRIC HELLOUIN.

J.-J. ROUSSEAU

ET LA

PSYCHOLOGIE A L'ORCHESTRE

Une des qualités de la musique moderne, qui aide d'ailleurs à la caractériser, c'est l'importance de la mission de l'orchestre. L'orchestre ne tient plus maintenant un rôle uniformément effacé, impersonnel, subalterne. Il ne reste plus limité au « discret accompagnement » de jadis. Complètement transformé, il étale les richesses de ressources techniques très perfectionnées : effets variés à l'infini, couleurs extraordinairement éctatantes. Enfin, il dispose à son gré de la puissance d'expression et du pouvoir d'analyse.

Ses origines expressives ne sauraient être recherchées. Les anciens instruments — ceux de percussion exceptés, bien entendu — n'ont été successivement créés que pour renforcer la voix en l'imitant. Or, l'expression ayant toujours été un des apanages de la musique, elle fut simplement rendue plus intense par l'adjonction d'un matériel sonore.

Quant à son pouvoir d'analyse, à qui revient l'honneur de lui en avoir fait prendre conscience?

Dans une partie d'un captivant article qui rappelle à notre souvenir le premier mélodrame, le *Pygmalion* de J.-J. Rousseau, mon confrère et ami, M. Jules Combarieu a traité ce point très curieux et très inté-

ressant (1). Caressant l'intention de l'aborder à mon tour, afin de signaler quelques particularités qui ont échappé à l'auteur de l'étude en question, je dois naturellement commencer par faire connaître cette dernière. Ne pouvant certes énumérer ici tous les détails que nous fournit M. Combarieu, je me contenterai simplement d'analyser brièvement ceux qui demeurent essentiels, qui sont nécessaires à la parfaite compréhension de notre sujet.

Le mélodrame est une forme théâtrale qui n'utilise pas le chant, mais seulement la déclamation, la pantomime et la musique d'orchestre. Rousseau avait écrit le livret de *Pygmalion*, ainsi que deux des morceaux de la partition. Quant au reste, il émanait d'un amateur de musique de Lyon, nommé Coignet. Cette œuvre vit le feu de la rampe, dans cette ville, en 1770. Ce fut la première fois que les instruments, exprimant des sentiments intimes, tinrent un véritable langage. Autrement dit, la psychologie apparut à l'orchestre. Rousseau, d'ailleurs, n'a point par inadvertance fait intervenir ainsi la musique instrumentale au théâtre, car certains de ses écrits expliquent très clairement sa conception.

Pour résumer, en la simplifiant, l'opinion de mon confrère, je la condenserai dans cette proposition qui la fera mieux saisir :

C'est Rousseau qui a émis l'idée d'introduire la psychologie à l'orchestre ; c'est également lui qui, le premier, l'a réalisée.

Voilà toute la thèse. Nous allons l'examiner et la discuter.

---

(1) *Revue de Paris* du 1er mai 1900.

J.-J. Rousseau a, en effet, trouvé la forme du mélodrame. Il importe cependant d'ajouter, afin d'être complet, qu'il en avait vraisemblablement ramassé l'idée à la foire, dans des parodies d'intermèdes italiens, où l'on avait, sans succès d'ailleurs, tenté d'accompagner la déclamation de musique (1). Cette création ne saurait lui être contestée, — en l'état actuel de l'histoire musicale, tout au moins. Mais la double conclusion que l'on en veut tirer, me semble contraire à la réalité de certains faits bien connus, dont on ne parait pas avoir tenu compte.

Parmi les trois passages que Rousseau a consacrés au rôle nouveau que l'on doit confier à l'orchestre, je prendrai d'abord celui que l'on rencontre le premier en date. L'auteur de l'étude n'a pas cru devoir procéder de cette façon. Peut-être n'y a-t-il point songé. Dans tous les cas, en matière de priorité, l'ordre chronologique n'est pas inutile. Là surtout, la précision demeure indispensable.

Le texte en question est un fragment de ce gigantesque et trop fameux paradoxe, connu sous le nom de *Lettre sur la musique française*. Il date de 1753. Le voici : « Je pourrais vous montrer... comment surtout, quand on veut donner à la passion le temps de déployer tous ses mouvemens, on peut, à l'aide d'une symphonie habilement ménagée, faire exprimer à l'orchestre, par des chants pathétiques et variés, ce que l'acteur ne doit que réciter (2). »

Voilà, en somme, toute la pensée de Rousseau. Par la suite, il ne fera que la paraphraser. Cela me dis-

---

(1) Lacombe, *Spectacles des Beaux-Arts* (1758), 345.

(2) *Œuvres complètes* (éd. Houssiaux, 1852) III, 529.

pensera donc de citer ses paroles ultérieures sur ce sujet.

Emanait-elle bien de l'auteur de *Pygmalion*, cette pensée ? Lui appartenait-elle en propre ? N'en trouverait-on pas trace à des époques bien antérieures ?

Au temps du contrepoint vocal, il ne peut être question de savoir si les instruments formulaient une expression extra-musicale. Ils doublaient simplement les voix ; je le répète. Là se bornait leur rôle,

Mais vers 1600, en Italie, surgit le drame chanté qui, culbutant la musique polyphonique, répand sur tous les esprits la préoccupation de restaurer la tragédie antique. Alors, le chant à voix seule ne tolérera l'accompagnement écrit que réduit au minimum, à une partie unique : la basse continue. L'orchestration moderne verra son ébauche dans cet accompagnement. A cette ligne mélodique d'un ou de plusieurs instruments graves, et aux accords d'un instrument à clavier, — ces deux éléments dissemblables parfois isolés, parfois réunis, — s'adjoindront peu à peu d'autres instruments. L'écriture des parties d'orchestre se modifiera parallèlement. Elle ne conservera pas l'excessive simplicité que lui avait primitivement imposée le nouvel ensemble de conceptions. Elle constituera sa trame sonore avec plus de soin, en y encastrant notamment des dessins qu'elle reproduira successivement.

C'est d'abord sur ces repétitions opérées par les instruments que j'appellerai spécialement l'attention, et porterai la discussion, parce que, là, nous possèdons un commencement de preuve.

Je parle en ce moment des imitations que l'on ren-

contre un peu partout, et des ritournelles qui, précédant, terminant ou interrompant un air chanté, rappellent plus ou moins longuement certains fragments de celui-ci.

Eh bien ! A qui fera-t-on croire que tous les anciens compositeurs de l'époque dont il est question, n'auraient vu là qu'un assemblage de notes, qu'un simple procédé de composition, qu'une amusante combinaison sonore ? Peut-on avancer que la totalité de ces fragments mélodiques apparaissaient sans raison musicale, par une inspiration de routine ? En ce qui concerne les ritournelles, particulièrement, voulait-on donner simplement aux chanteurs le temps de reprendre haleine, ou leur fournir amplement l'occasion de détailler leur mimique ridiculement puérile ?

La chose est inadmissible, surtout pour les Allemands, qui appartiennent à une race d'âme particulière, dont le cerveau se complaît dans la réflexion et la méditation, en un mot, qui sont plutôt subjectifs.

Et puisque nous effleurons ainsi le domaine philosophique, ne l'abandonnons point. Entrons-y résolument. Nous ne le ferons pas en vain.

Les manifestations psychiques de l'homme — sensations, sentiments et pensées — se traduisent extérieurement, comme on le sait, à l'aide du geste et du langage. Mais ces deux phénomènes ne constituent, à proprement parler, que les degrés d'un même mouvement de l'âme, car le geste est le langage ébauché, et le langage, le geste nettement articulé.

Or, la musique instrumentale descriptive n'avait-elle pas et n'a-t-elle pas pour but notamment la peinture du geste ? Dans ce cas, comme le geste et le

langage vague, la musique instrumentale descriptive ne serait-elle pas et n'aurait-elle pas été, par instants, autre chose que de la musique psychologique imprécise?

A mon sens, le moindre doute ne peut subsister à cet égard.

Enfin, il y a mieux que cette série d'inductions : la preuve matérielle.

Ici, nous trouvons le fameux Monteverde, physionomie artistique d'une certaine vigueur. Dans son *Orfeo*, chaque personnage ne possède-t-il pas son instrument spécial, notamment Orphée la harpe, et Pluton le trombone (1)? Ce procédé n'est-il pas représentatif d'un caractère? N'existe-t-il pas là une particularité qui doit nous arrêter? N'est-ce pas là vraiment un fait décisif?

Donc, autrefois, dans quelques moments, d'une façon accidentelle, embryonnaire, inconsciente, instinctive, la musique instrumentale offrait très certainement la traduction d'états psychiques de diverses natures. Les anciens compositeurs introduisaient parfois la psychologie à l'orchestre, mais sans bien se rendre compte de leur acte, tout comme M. Jourdain qui faisait de la prose sans le savoir. On peut avancer la chose sans être soupçonné de se complaire dans le rêve et le fantastique.

Par conséquent, et en l'espèce, Rousseau s'est efforcé d'expliquer, de vouloir endoctriner, d'ouvrir

---

(1) Romain Rolland, *Les Origines du théâtre lyrique moderne* (Paris, 1895), 100.

des yeux qui ne voyaient pas, des oreilles qui n'entendaient pas. Il a simplement joué le rôle de commentateur. Or, ce rôle offre incontestablement de l'utilité; mais, à côté de celui du créateur, il reste très secondaire, malgré tout.

Voilà le fait qui, selon moi, confère à Rousseau son plus beau titre comme musicien, titre du reste fort enviable, et qui ne peut lui être contesté.

Avant lui, je n'ai jamais vu la plus petite allusion dans le sens de l'interprétation qu'il a donnée.

Ainsi, parmi les contemporains, prenons le chanoine Batteux. Dans l'ouvrage très remarqué qu'il a consacré à la défense de l'imitation de la nature, thèse imposée comme unique principe à tous les arts, il trouve que la musique, quand elle se borne à l'orchestre, « n'a qu'une demi-vie, que la moitié de son être » (1).

Semblablement, le compositeur Blainville, en 1754, dans l'*Esprit de l'Art musical*, n'affiche pas une bien grande sympathie pour les seules ressources orchestrales (2). En 1758, l'avocat Lacombe, soutenant la même thèse générale que Batteux, trouve notamment que les symphonies, sonates et concertos « ne forment, pour l'ordinaire, à les bien apprécier, qu'un bruit harmonieux, sans vie et sans expression (3) ».

Mais Rousseau voit son heureux commentaire bientôt entendu. La plupart de ses dires obtenaient une irrésistible créance auprès des contemporains. La particularité s'explique aisément d'ailleurs. Semblable

---

(1) *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, 1746), 267.

(2) Genève, 1754, 117.

(3) Ouv. cité, 252. Voir aussi, 281, 329 et 340.

mesure d'audace et parfois même de cynisme se remarque-t-elle dans les écrits de beaucoup de littérateurs ? Ne forçait-il pas ainsi l'attention? De plus, sa main ne cherchait-elle pas, d'un geste machinal, perpétuel et maladif, afin de s'y suspendre, la corde du bourdon de la réclame? Enfin, malgré le régime qui régnait alors sur la France, les titres littéraires n'avaient-ils un tel ascendant, que l'on allait jusqu'à les préférer, en certains cas, aux titres de noblesse?

En 1759, l'observation de Rousseau, relative à l'orchestre, hantera les préoccupations esthétiques. Elle deviendra courante. Nous en rencontrons la certitude dans une relation des *Annonces, Affiches et avis divers*.

Mondonville, le maître de chapelle de Louis XV, venait d'escalader les derniers sommets de la célébrité. Il donne au Concert Spirituel un nouvel oratorio, *les Fureurs de Saül*. Le succès accueille cette œuvre. Cependant l'approbation se nuance d'une petite réserve. On critique en effet la page où éclatait la colère du principal personnage. Un passage de la feuille en question vaut la peine d'être reproduit. « Les musiciens se méprendront-ils toujours sur le véritable objet de l'imitation! Il étoit bien question de peindre les mouvements du corps : c'est des seuls mouvements de l'âme qu'il falloit s'occuper ici; il falloit exprimer le trouble, l'agitation et le désordre de celle de Saül... Le musicien devoit, dit-on, rendre les instruments Acteurs, les charger même de la partie principale de l'action et du geste (1). »

Enfin, le nouvel état d'esprit se signale particuliè-

(1) 25 avril 1759.

rement chez le chorégraphe Noverre, qui, on se le rappelle, a introduit le genre tragique dans le ballet. La lecture de certaines pages de ses *Lettres sur la danse et sur les ballets*, édifie pleinement à ce sujet. Il dit notamment que « la musique bien faite... doit parler (1) ».

Ainsi donc, l'idée de confier aux seuls instruments une mission psychologique a été inconsciemment engendrée par l'instinct musical de nombreuses générations d'artistes. Le fait demeure certain. Quant à Rousseau, bien que musicien par trop incomplet, il a eu la vision très nette du domaine spécial dans lequel on évoluait, parce qu'il était un être de détail et de précision. Mêlé à une foule qui ne distinguait pas très bien où elle passait, il a été le plus perspicace. Après avoir su s'orienter, il a voulu devenir guide. Aussi, a-t-il agi et parlé en conséquence, — sans utopie, ni paradoxe, par extraordinaire.

Pour finir, un détail, bien que peu important, mérite néanmoins de nous arrêter un instant, car il est amusant. Il montre que Coignet, le collaborateur de Rousseau, n'a pas du tout su ce qu'il faisait. Cela paraît extraordinaire, mais cependant cela est.

A la suite de circonstances inutiles à rappeler ici, le 26 novembre 1770, Coignet écrivit au *Mercure de France* une lettre au sujet de *Pygmalion* (2). Je le cite textuellement, afin de n'être pas accusé de dénaturer plus ou moins sa pensée :

---

(1) Éd. 1760, 75. V. aussi 37, 68, 133, 142 et 179.
(2) Janv. 1771, 198.

« M. Rousseau vouloit donner, par ce spectacle, une idée de la mélopée des Grecs... ; il désiroit que la musique fût expressive, qu'elle peignît la situation, et, pour ainsi dire, le genre d'affection que ressentoit l'Acteur. J'ai fait mon possible pour remplir ses vues. »

Or, je me demande comment l'on peut concilier ce passage, très explicite, avec le suivant qui ne l'est pas moins :

« La musique ne sert qu'à remplir l'intervalle des repos nécessaires à la déclamation. »

Voilà donc qui prouve que si tout le monde avait compris Rousseau, il n'en fut pas de même pour son collaborateur. Véritablement, cela donne une piètre idée de l'intelligence de celui-ci.

CHARLES IX ET LA MUSIQUE

On a pris l'habitude de ne voir de Charles IX que deux choses : d'abord, ses bras pointant l'arquebuse sur ses sujets, bien que le fait ne soit maintenant enfoui dans l'amas fané des légendes ridicules ; puis, ses jambes flageolant sous un organisme débilité par la débauche, ce que l'on peut d'ailleurs s'empêcher de se représenter. Or, au-dessus des bras et des jambes, planait un cerveau, un cerveau remarquable, puisque notamment, malgré son défaut de maturité, il a été capable de produire, à l'adresse de Ronsard, une pièce de vers fameuse, aussi admirable de fond que de forme. Ce souverain professait des goûts très artistiques. Voilà ce que l'on oublie souvent, car pèse sur sa mémoire un arrêt qui est excessif, parce que trop sommairement motivé.

Ainsi notamment, dans son ouvrage si intéressant intitulé *les Concerts en France sous l'ancien régime* (1), M. Michel Brenet a raconté l'existence de l'Académie de poésie et de musique, fondée à Paris par le poète Baïf, en 1570. Il a naturellement indiqué le rôle de Charles IX à l'égard de cette institution. Mais la façon dont il l'a fait est loin de cadrer avec l'impression que j'avais ressentie en lisant aux Archives les lettres

(1) Paris, Fischbacher, 1900.

patentes autorisant cette création (1) ; il a laissé dans l'ombre le côté sympathique du personnage.

Je voudrais essayer de démontrer — non par monomanie de réhabilitation, mais dans un esprit d'équité — que mon aimable et savant confrère a été un peu injuste, en ne faisant pas assez ressortir l'insigne protection accordée à notre art, en cette circonstance. Sa plume, ordinairement si dédaigneuse des phrases toutes faites, a certainement dû regretter d'en avoir par hasard tracé une. Charles IX ne méritait-il pas davantage que ces quelques mots : « Le triste roi de la Saint-Barthélemy (2) » ? La sévérité n'est-elle pas excessive, — dans un travail d'histoire musicale, tout au moins?

En effet, la question nous intéresse particulièrement. Il ne faut pas oublier que cette fondation, considérée avec raison comme l'ancêtre de l'Académie française, avait surtout la musique pour but. Je rappellerai seulement les faits nécessaires à la démonstration entreprise, faits d'ailleurs recueillis aux sources indiquées dans le livre cité.

Lorsque Baïf et son ami le musicien Thibaut de Courville ont obtenu de Charles IX les lettres patentes qu'ils sollicitaient, ils les portent quelques jours après au Parlement, pour les faire enregistrer. Ils y joignent les curieux statuts de l'association, issus d'une conception à la fois très artistique et très pratique, dont certains extraits devraient être affichés et appliqués dans toutes les salles destinées à la musique. Alors, quel-

(1) Xia 631, fol. 76 et 108.
(2) P. 39.

ques conseillers, alléguant « que cette académie pouvoit amollir, efféminer, corrompre et pervertir la jeunesse », supplient la Cour, par une requête, de députer onze des leurs pour assister aux concerts. En outre, ils prient le premier président, un des avocats généraux, le procureur général et un des plus anciens conseillers, d'accepter le titre de réformateur de cette académie.

Saisi de cette requête, le Parlement décida de soumettre la question à l'approbation de l'Université de Paris. Alors, celle-ci montra une telle hostilité, que le roi pour mettre un terme à toutes ces discussions, octroya de secondes lettres patentes, par lesquelles il « deffendoit que qui que ce fust apportât aucun obstacle » au fonctionnement de l'Académie. De plus, il « évoquoit à son Conseil tous les différends nés ou à naistre sur ce subject ».

Je m'arrête, car la démonstration est terminée. En un mot, quand l'administration, éprouvant déjà le besoin de se faire la main, s'opposa obstinément, sous un fallacieux prétexte de morale, à un projet qui tendait surtout à des auditions musicales, Charles IX eut la bonne inspiration, l'esprit et le courage de passer outre.

Dégageons-nous donc d'un parti pris qui consiste à stationner longuement devant la hideur des fautes de ce monarque, en ne jetant qu'un rapide coup d'œil sur la noblesse de ses qualités. Reconnaissons que ce geste fut beau. Quant à moi, j'avoue l'admirer de toute mon ardeur, en ma double qualité de musicien et d'administré.

Voilà un incident qui devrait être encadré dans le

cabinet de travail de tous les chefs d'État. En effet, le personnel administratif n'a pas modifié ses bizarres sentiments à l'égard de la musique. Celle-ci n'obtient pas davantage la place qui lui est due dans certaines entreprises officielles d'un caractère artistique général. Bien heureux encore quand on ne feint pas d'ignorer sa radieuse existence. Nous posséderons vraisemblablement la clé de ce cruel mystère, le jour, où un de ces intelligents fanatiques de la paperasserie qui émaillent les administrations publiques, dévoilera son état d'esprit, ses aspirations et ses goûts dans un *Manuel du parfait fonctionnaire*.

HISTOIRE DU MÉTRONOME

EN FRANCE

L'aspect et la nature d'une exécution musicale se transforment avec la plus petite modification du mouvement. Tel le fait brutal, que jamais homme de bon sens n'a songé à contester, à moins d'être de parti pris, sourd, ou pas musicien. Cependant, au Moyen âge, alors que le sens de l'ouïe ne se trouvait pas encore très affiné, musicalement parlant, une certaine tolérance existait sur ce point, comme aussi sur la justesse des sons. Un à-peu-près suffisait toujours, mais l'éducation de l'oreille s'accomplissant peu à peu, l'on remarqua cette particularité de notre art. Le génie français, dont une des caractéristiques est la précision, voulut alors chercher le moyen d'indiquer les mouvements musicaux, en se basant sur une évaluation exacte du temps; et il le trouva au commencement du XVIIe siècle,

Le procédé, après plusieurs tâtonnements, n'entrera définitivement en usage que dans la première moitié du XIXe siècle. Il n'est pas utile de rappeler ici les termes pittoresques ou expressifs, mais toujours justes, dans lesquels la plupart des compositeurs ont reconnu son utilité, ou recommandé son emploi. Inutile également de faire état des critiques qui lui ont été adressées,

car on est alors toujours passé à côté de la question sans la voir, J.-J. Rousseau et Diderot notamment.

Je me bornerai donc, afin de ne pas mélanger plusieurs questions distinctes, à indiquer seulement les phases que ce procédé a traversées en France. D'ailleurs, le tableau de ses origines chez nous est la préface de sa fortune dans le monde.

Chacun sait que les métronomes se rangent en deux catégories : ceux qui marquent simplement le temps, et ceux qui le frappent; les uns que l'on regarde, et les autres que l'on écoute ; autrement dit les métronomes muets et les métronomes parlants. Ce sont les premiers que l'on rencontre d'abord dans l'ordre chronologique.

L'honneur d'avoir trouvé le principe du métronome revient à un savant religieux, à la fois théologien, philosophe et mathématicien, le Père Mersenne. En 1636, se basant sur l'égale durée des oscillations imprimées au pendule par une légère impulsion, il propose de fixer à un clou une corde terminée par un poids, et de la disposer de façon que chaque oscillation coïncide avec une mesure de la musique à exécuter. On indiquerait la longueur de la corde en marge de chaque composition. Pour aider les recherches, il énumère des longueurs correspondant à des fractions de secondes, et à quelques secondes (1). Cette idée passa inaperçue, ce qui ne surprendra point, quand l'on considérera l'époque où elle fut émise.

Parmi ceux qui, un peu plus tard, furent choqués

---

(1) P. Mersenne, *Harmonie universelle* (1636). Traité des instruments à chordes, 149.

des altérations que certaines musiques subissaient du fait de l'exécution, quelques-uns, en relations avec Loulié, un des musiciens de Mlle de Guise, l'incitèrent à chercher un remède à cet inconvénient.

En 1696, Loulié fait alors paraître une estampe qui représente un appareil auquel il donne le nom de « chronomètre ». C'est une sorte de potence d'environ 2 mètres de hauteur, dont la partie verticable est une élégante colonnette.

Ce dernier détail prouve une fois de plus qu'autrefois l'on pensait en toute circonstance à la beauté de la forme. Cela rappelle le juste reproche adressé à notre génération sur ce point, lorsque Victor Hugo disait que si les Grecs s'étaient servis de locomotives, celles-ci eussent été gracieuses.

Mais revenons au « chronomètre » de Loulié. Il comprend en outre un cordonnet passant par deux petits trous aux extrémités de la partie horizontale de la potence, et portant, à un bout, une balle de métal, et, à l'autre, une cheville. La colonnette étant partagée en 72 divisions marquées par des trous espacés d'environ 2 centimètres et numérotées, cette cheville s'enfonce dans le trou qui est déterminé.

On inscrirait au commencement de chaque morceau de musique le chiffre indiquant la division convenable, et au-dessous, la valeur de note qui correspondrait à chaque oscillation du pendule (1).

Ce dernier point appelle une remarque. Notre législation du métronome fait état de deux facteurs : nombre de temps pendant une minute, et nature du temps. On voit donc que Loulié a trouvé le second.

---

(1) Loulié, *Éléments ou principes de musique* (1696), 82.

Le premier — ou tout au moins son principe — sera découvert peu après, en 1701, par le physicien Sauveur.

Sauveur prend comme unité de temps la soixantième partie de la seconde. Il dispose d'une autre façon, d'ailleurs assez compliquée, les divisions de l'appareil de Loulié (1). Une simplification est proposée, en 1717, par L'Affilard « ordinaire de la musique du Roi ». On voit reparaître, en effet, la balle de métal, le clou et le fil, la longueur de celui-ci étant déterminée par une règle spéciale (2).

Les métronomes parlants remontent à 1732. D'Onsen-Bray, « directeur général des postes », signala le premier un soi-disant inconvénient des métronomes muets, que l'on répète toujours docilement depuis, à savoir la difficulté de saisir le commencement et la fin de chaque oscillation du pendule. Or, aucune difficulté réelle n'existe à cet égard. La preuve, c'est que le reproche n'a jamais été adressé, bien que le cas soit identique, au bâton du chef d'orchestre.

Le premier également, il construisit un appareil s'adressant à l'oreille. Cet appareil, appelé « métromètre », d'environ 2 mètres de hauteur, était un perfectionnement de celui de Loulié. Un engrenage était disposé de façon à produire un bruit à chaque mouvement du pendule. Une aiguille indiquait sur un cadran les divers degrés de vitesse (3).

---

(1) *Hist. de l'Acad. des Sciences* (1701), 317. — Sauveur, *Principes d'acoustique* (1710), 19.

(2) L'Affilard, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique* (1717), 55.

(3) *Mém. de l'Acad. des sciences* (1732), 182. — Musée des Arts et Métiers, PFb, 39.

Dans le *Mercure* de 1739, un anonyme expose un projet amusant qui lui fut suggéré par le bruit que faisait la pluie, pendant une nuit, en tombant d'une gouttière sur le pavé. Une des extrémités d'une lisière de drap plongera dans un vase rempli d'eau. L'autre fera tomber le liquide goutte à goutte sur une plaque de métal. Une ficelle, enroulée autour d'un index, élèvera plus ou moins le coude de cette lisière, de façon à gêner ou à faciliter le phénomène de la capillarité. Un second vase, placé au-dessus du premier, maintiendra dans celui-ci, à l'aide d'une autre lisière, l'eau à un niveau constant.

L'article, après avoir décrit l'objet, se termine, voulant indiquer la manière de s'en servir, par une sage recommandation : le bruit produit étant très faible, il faudra mettre une sourdine aux instruments.

Ce jouet — on ne peut vraiment l'appeler autrement — fut cependant pris au sérieux par Fougeau de Moralec, « ancien commissaire ordinaire de l'artillerie ». Celui-ci occupa les loisirs de sa retraite en cherchant un perfectionnement, assez compliqué, qu'il fit gravement connaître, l'année suivante, au même journal (1).

Les métronomes ne furent pendant bien longtemps remarqués que d'un petit nombre de professionnels. Ils sollicitèrent un peu plus l'attention à partir du dernier quart du XVIIIe siècle. On en voit alors apparaître un en Angleterre et plusieurs en France. Me conformant au plan que je me suis tracé, je ne parlerai, bien entendu, que de ceux-ci.

En 1781, Pelletier, ingénieur à Saint-Germain-en-

---

(1) *Mercure*, fév. 1739, 262; sept. 1740, 2.038.

Laye, construisait un « pendule musical », et, l'année suivante, Duclos, horloger à Paris, un « rhythmomètre ». Grétry applique ce dernier nom à un appareil analogue qu'un de ses amis, Godefroi de Viltaneuse, aurait trouvé vers 1779 (1). Je n'ai pu rencontrer de détails sur ces divers instruments. Les professeurs du Conservatoire d'alors, l'École royale de chant, approuvèrent l'invention de Duclos; et Gossec, directeur de l'établissement, rédigea un rapport favorable à son adoption (2).

Paraissaient ensuite simultanément, en 1784, un perfectionnement, par le fameux horloger Bréguet, de l'appareil de Loulié, dont le compositeur Davaux présentait ardemment l'apologie; et un « plexichronomètre » des frères Renaudin, l'un harpiste et l'autre horloger. Ce dernier instrument comprenait quatre marteaux dont les mouvements étaient réglés par des ailettes de métal d'une longueur variable, qui battaient l'air plus ou moins vite (3).

Le physicien Charles construisit, en 1786, puis modifia, en 1802, un « chronomètre musical » d'environ 2 mètres de hauteur, avec pendule, mécanisme d'horlogerie et cadran. Peu après le perfectionnement, il éprouve l'extraordinaire besoin de montrer dans une

---

(1) *Essais*, I, 315.

(2) *Journal de Paris*, 17 août 1781. — Pelletier, *Hommage aux amateurs des arts* (Saint-Germain-en-Laye, 1782), 38. — *Almanach musical* (1783), 55. — *Revue musicale* (1828), 361. — D'après les explications du *Journal de Paris* du 7 juin 1787, qui parlent d'un certain Dubos, il est vraisemblable qu'il s'agit encore là de Duclos, et que l'on se trouve en présence d'une erreur de nom.

(3) *Journal de Paris*, 8, 14 mai; 8 juin 1784. — *Journal encyclopédique*, juin 1784, 534. — Framery, *Encyclopédie méthodique* (1810).

conférence que même un bon musicien ne peut jouer en mesure. La cantatrice Mme Barbier était au piano à cet effet. La niaiserie n'empêchait pas ce savant d'être galant homme, car aussitôt la démonstration terminée, il pria la célèbre artiste de chanter. Un accompagnateur se rencontra fort à propos dans l'auditoire (1).

Thiémé, professeur de musique, fit de nouveau appel, en 1801, à un fil, une balle de métal et une règle. Mais comme il estimait qu'un instrument affligé d'une élévation de 2^m^,50 était encombrant, il en conçut un autre, auquel il donna la qualification de portatif, et une hauteur de... 70 centimètres (2).

En 1812, le danseur Despréaux utilisa les mêmes éléments constitutifs. Son appareil, après avis favorable de Charles, — qui, on le constate, n'avait pas d'amour-propre d'auteur, — et rapport du violoniste Baillot, fut adopté en 1812 par le Conservatoire et approuvé par l'Institut l'année suivante (3).

Le pendule simple occupait alors principalement l'attention, car, en 1818, on le rencontrera de nouveau avec Galin, dont le nom est attaché à une simplification de la notation musicale. Cette fois, il sera organisé à l'aide d'un fil de quatre pieds, portant à chaque extrémité une balle de métal, dont l'une servira de contre-poids à l'autre. Ce fil glissera dans le chas d'une aiguille piquée au bout d'une règle. L'ingénieux

---

(1) Musée des Arts et Métiers, Gb 27. — Reichardt, trad. Laquiante, *Un hiver à Paris sous le Consulat*, 464.

(2) Thiémé, *Nouvelle théorie sur les différents mouvements des airs* (1801), 50.

(3) Despréaux, *Nouveau chronomètre musical* (1813). — Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique*, 911.

Galin aura donc le premier l'idée de recourir à un pendule court, en comptant, dans ce cas, deux oscillations pour les mouvements lents (1).

A ce point de mon travail, un dicton qui m'a déjà poursuivi avec persistance, me hante de nouveau. Comme il se présentera encore à mon esprit, je préfère le citer immédiatement, pour être débarassé de sa banalité. Le voici : « C'était simple, mais il fallait le trouver. »

On peut voir, au Musée des Arts et Métiers, un chronomètre, construit en 1814, avec timbre et sans cadran, qui ne porte pas de nom d'inventeur (2).

Tout le monde connaît ces boîtes en bois, de petites dimensions, ayant la forme d'une pyramide. Un des côtés, en s'ouvrant, permet à une tige de se mettre en liberté. Cette tige, derrière laquelle est une échelle de mouvements, porte un curseur mobile. Quand l'appareil fonctionne, chacune des oscillations de la tige est, par un système d'échappement, nettement indiquée à l'oreille. Cet instrument, appelé « métronome », est le seul qui ait survécu à tous les autres.

Il fut introduit en France en 1815, par le mécanicien allemand Maëlzel, qui en avait volé l'idée au mécanicien anglais Winkel.

Il existait alors trois modèles : l'un, actionné par un poids, s'accrochait au mur ; un autre mû par un ressort, et un dernier qui pouvait être rangé dans la catégorie des objets de luxe. Les prix respectifs étaient

---

(1) P. Galin, *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique* (1818), 200 et 247.

(2) Gb 21.

20, 40 et 60 francs. Le deuxième modèle, celui qui comportait un ressort, mais exempt de tout ornement, est seul resté en usage. Il s'imposait par sa commodité ainsi que par sa simplicité.

En ce qui concerne les perfectionnements proposés au métronome de Maelzel, divers ont été successivement adoptés. D'autres ont échoué, notamment un d'Eisenmenger, en 1856, qui rendait l'instrument plus portatif en rabattant la tige, et un autre de M. Gaiffe, en 1892, qui employait l'électricité pour la production du mouvement (1).

Examinons maintenant les systèmes qui ont vainement essayé de lutter contre lui, tous baptisés du nom de métronome, puisque c'est ce nom qui a été définitivement adopté.

En 1825, Bienaimé, horloger d'Amiens, trouve le moyen de marquer le temps fort de la mesure, procédé qui sera ultérieurement appliqué à quelques métronomes usuels. Son appareil, portant un cadran, est contenu dans une boîte en bois peu volumineuse (2).

Vers 1848, afin de régulariser les mouvements des sonneries de la cavalerie, on met en usage dans l'armée, paraît-il, un métronome militaire inventé par le trompette Buhl (3).

Je me contente maintenant d'énumérer les appareils que l'on rencontre par la suite : En 1853, celui de Fayermann, avec un pendule, un cadran et un méca-

---

(1) *Notice sur le métronome de Maelzel* (1816). — *Revue music.* (1829), 56. — *Brevets français*, IX, 15 ; (1856), 27. 441. — Musée des Arts et Métiers, PFb, 25. — Musée du Conserv., 774, 775, 1.425.

(2) *Revue music.* (1828), 534. — Musée des Arts et Métiers, PFb, 38,

(3) Kastner, *Manuel de musique militaire*, 389.

nisme très compliqué qui décompose la mesure ; en 1854, celui de Lesfauris, qui recourt à un sablier ; en 1859, celui de Janniard, qui est un poids au bout d'un ruban portant des divisions numérotées ; en 1865, celui de Carden, constitué par un mouvement d'horlogerie, auquel on peut, si on le désire, ajouter une sonnerie. Un métronome de poche, de Metzger, est, en 1868, la reproduction de celui de Janniard (comportant un ruban et une balle de métal) (1). D'après M. Amand Chevé, dont le nom est bien connu dans le monde musical, ce procédé aurait été trouvé par le chanteur Delsarte, qui s'en servait ordinairement. D'après le même musicien, Galin modifia son premier système. Dans les dernières années de sa vie, il recommandait l'usage d'un pendule fixé à un clou, et faisant résonner un morceau de carton.

Enfin, en 1887, M. Roques emploie d'une façon très ingénieuse un petit morceau de métal suspendu à un fil double. L'instrument, approuvé par l'Académie des Sciences, a une hauteur de 30 centimètres. Il comporte quatre-vingt-dix mouvements, et s'appelle « métronome normal ». Malgré sa précision absolue et sa commodité, il n'obtient pas grand succès (2).

Abordons maintenant le côté pratique de la question. Presque tous les métronomes usuels sont mal conditionnés. Aussi certains compositeurs, bien qu'animés d'excellentes intentions, et doués d'un tour d'esprit très méticuleux, indiquent souvent pour leurs

---

(1) B. F. (1853), 17.880 ; (1854), 20.531 ; (1859), 43.290 ; (1865) 69.207 ; (1868), 80.809.

(2) *Comptes rendus de l'Acad. des Sciences* (1887), 653.

œuvres des mouvements inexacts. A cet égard, le cas bien connu de Schumann restera typique. Pour obvier à ce regrettable état de choses, M. Saint-Saëns a demandé à l'Académie des Sciences, au mois de juin 1886, la création d'un métronome normal, et le poinçonnage de tous les instruments livrés au public.

L'année suivante, le physicien alsacien Hirn, dans une communication adressée au même corps, combattit cette demande. Il recommanda tout simplement, lorsque l'on fait l'achat d'un appareil de ce genre, la constatation qu'il n'existe pas de frottement du pendule contre la paroi, et la vérification du nombre des oscillations avec une montre à secondes (1). L'on doit reconnaître que c'est lui qui a prononcé le mot définitif dans la question. Sachons choisir ; voilà tout.

Le 16 juin 1900, au premier Congrès international de musique, M. Gustave Lyon, président de la Chambre syndicale des Constructeurs d'instruments de musique, a particulièrement insisté pour l'établissement d'un métronome étalon. Il a estimé que cette mesure radicale était la seule qui pourrait nous donner pleine satisfaction.

J'ai critiqué cette proposition pour deux raisons. D'abord, au point de vue de la liberté, parce que moins on fait intervenir l'État, et surtout ses fonctionnaires, plus on jouit de tranquillité. Du moment que les pouvoirs publics consentent à ne pas s'occuper de ce détail, ne réclamons rien... dans notre propre intérêt. Ensuite, un étalon n'a de raison d'être qu'à la condition d'offrir une exactitude absolue, mathé-

(1) *Comptes rendus de l'Acad. des Sciences* (1887), 1.676.

matique. Or, j'ai prouvé qu'avec la façon dont l'impulsion se donne au balancier, dans le métronome usuel, il est impossible que les oscillations soient égales.

Le Congrès a bien voulu m'écouter. Il a simplement émis le vœu que la construction des métronomes fût plus soignée, ce qui était suffisant. Quant à la fixation des indications métronomiques, elle a été renvoyée à l'étude d'un Congrès ultérieur.

Pour être complet, il faut ajouter qu'au cours de la discussion, M. Mahillon, le physicien belge, avait demandé le remplacement de tous les métronomes par une application du système métrique. En tête de chaque morceau, l'on indiquerait la longueur du pendule, dont chaque oscillation correspondrait au mouvement choisi. Bien entendu, l'on ajouterait la nature du temps. Mais cette proposition n'a pas été adoptée, parce qu'elle exige la génération de l'esprit scientifique, ce qui ne se produira pas de sitôt.

Tel est l'état actuel de la question.

En résumé, ce qui surnage de tout cela, au point de vue pratique, c'est la sage recommandation de Hirn, de vérifier soi-même le fonctionnement des appareils métronomiques. Là se trouvent la véritable garantie pour le consommateur, et... la plus efficace des mesures à l'encontre des producteurs peu consciencieux.

LES FEMMES ENCEINTES

LES MÉDECINS ET LA HARPE

au XVIIIe siècle

Le corps médical maintient des traditions tracassières, avec lesquelles il ne veut pas rompre. La plupart de ceux qui le composent semblent ne perdre aucune occasion de les manifester hautement.

Ainsi, il y a quelques années, nos gouvernants avaient confié à d'honorables membres de cette corporation le soin de rédiger le texte d'un projet de loi sur l'hygiène publique. Ceux-ci avaient produit une réglementation d'un despotisme si extravagant, que le Sénat, au mois de décembre 1897, rejeta leurs propositions. Et cela au milieu de rires sonores et de réclamations indignées, chacun manifestant selon le sérieux qu'il prêtait à cette élucubration. Si l'on n'y avait mis bon ordre, ces médecins auraient, le plus naturellement du monde, à défaut de leurs clients, tué notre liberté.

— D'accord, — interrompra sans doute le lecteur.— J'estime également qu'avec presque tous les disciples d'Esculape, on éprouve beaucoup de peine à être le maître chez soi. C'est vous dire que je trouve singulièrement maladroits leurs ardents défenseurs qui, depuis peu, essayent d'insinuer, avec des intonations stratégiques et des airs candides, que Molière aurait

eu tort d'écrire contre leurs prédécesseurs certaines pages immortelles. La réalité, c'est qu'en dépit des apparences, un observateur attentif les retrouvera tels qu'ils pontifiaient alors. Entendu. Mais quel rapport cela peut-il bien offrir avec la musique?

— Patience! — répondrai-je. — Si vous voulez bien m'accorder encore quelques minutes de votre bienveillante attention, vous verrez que notre art, lui aussi, a jadis été victime de cet invraisemblable état d'esprit.

Tout le monde a entendu parler du fameux Concert Spirituel qui fut, pendant la presque totalité du XVIIIe siècle, le grand régulateur de la production musicale de concert en France. C'est de là que, dans d'amusantes circonstances, s'éleva une protestation contre un ordre tyrannique des médecins du temps.

Lorsque la harpe devint à la mode chez nous, dans la seconde moitié de ce siècle, la perspicacité des Diafoirus et des Purgons contemporains découvrit bientôt que le maniement de cet instrument était pernicieux pour les femmes enceintes! En conséquence, une prohibition sévit immédiatement, sévère et solennelle.

Bien entendu, le beau sexe trouve qu'il est excessif de l'empêcher de s'agiter avec grâce derrière un instrument gracieux. Un souffle de mécontentement passe sur lui. Alors Mme Krumpholz, s'insurgeant résolument, prend sa défense en main. Elle veut prouver publiquement que la nouvelle idée ressort plutôt du domaine de la fantaisie que de celui de la pratique.

Mme Krumpholz était la femme et l'élève d'un virtuose de la harpe, auquel, entre parenthèses, cet instrument devait une amélioration. Elle avait débuté au Concert Spirituel le 8 décembre 1779, alors

qu'elle s'appelait encore Mlle Steckler (1). Son talent, immédiatement remarqué, allait bientôt dépasser celui de son mari.

Elle fait donc annoncer qu'on l'entendra prochainement à ce spectacle, bien qu'étant dans une situation... intéressée à ne pas subir de complications.

C'est en effet ce qui a eu lieu le 1er novembre 1783, jour où, entre parenthèses, se produisit une nouvelle symphonie d'Haydn. Seulement, comme elle craint qu'un grand concerto ne la fatigue trop, elle se contente de « quelques petits airs variés » (2).

Tel fut cet acte héroïque, dont les préambules ignorèrent la crainte, tout en connaissant la prudence qui évita sagement les malaises légitimes.

Je vois, cher lecteur, vos lèvres s'entr'ouvrir, sans doute pour me demander ses suites.

L'Histoire, anxieusement interrogée par moi, resta muette et farouche sur ce point curieux. Cependant, si vous voulez mon sentiment, j'ai la conviction intime et profonde que, peu après, la population de notre pays s'est augmentée d'une unité, dans des conditions normales.

Mais ce qui cesse d'être normal, c'est que, par la suite, la belle Mme Krumpholz jeta son bonnet... pardessus les harpes. Bien qu'elle n'en valut assurément pas la peine, son mari, de désespoir, se noya dans la Seine, près du Pont-Neuf, le 19 février 1790.

Néanmoins, il faut beaucoup pardonner à cette femme, car elle a beaucoup aimé... contrecarrer les médecins.

---

(1) *Mercure*, déc. 1779, 150. — Fétis, une fois de plus, commet donc une erreur lorsqu'il dit qu'elle était née Mayer.

(2) Id., nov. 1783, 132.

LE COURANT BIBLIQUE A L'OPÉRA

AU COMMENCEMENT DU XIXe SIÈCLE

Il est une force supérieure, mystérieuse, plus impérieuse que les passions humaines, qui, en dépit des temps, des événements et des luttes, maintient en chaque pays certaines croyances, certains goûts, certains usages. Dominé par une secrète, vague et profonde aspiration, fréquemment on ramène le regard en arrière. Aussi restons-nous toujours plus ou moins ce qu'étaient nos pères. C'est ce qu'on appelle la tradition.

La tradition a été attaquée parfois, sous prétexte qu'elle barrait la route au progrès. Évidemment, se figer dans la contemplation de ce qui fut, c'est de la stérilité. Mais autre chose est d'examiner si le passé ne contient pas un enseignement pour le présent. L'Histoire ne nous apprend-elle pas qu'en des heures douloureuses et tragiques, l'esprit de leurs ancêtres a sauvé certaines nations ?

J'avoue que ces attaques me stupéfient surtout dans la bouche de quelques artistes. Ils devraient reconnaître que, dans le domaine esthétique, la tradition est la citadelle du pittoresque. Faut-il en remémorer un exemple ?

On sait qu'autrefois, chez nous, les spectacles étaient fermés les jours de fête et pendant le Carême.

On sait également qu'au dix-huitième siècle, des concerts, dits « spirituels », remédièrent à cette absence momentanée de distractions. On sait encore que la Révolution les fit disparaître en 1791. On sait enfin que les concerts spirituels, qui existent toujours, furent repris en 1804 par le Théâtre-Italien. Mais ce que l'on ignore généralement, c'est que ce dernier résultat fut amené par un courant biblique, provoqué à l'Opéra par un retour des anciens sentiments religieux. Je vais donc rappeler la chose en quelques mots.

A un certain moment de notre histoire, les Jacobins, détournant la Révolution de sa noble mission, la firent tituber dans les délires sanglants ou burlesques de la guillotine et de la déesse Raison. Nos pères tombèrent alors dans une sieste religieuse. Peu après, contrairement à ce qui arrive dans l'ordre physique, ils se réveillèrent lorsque le fracas cessa, lorsque le calme politique reparut.

Un mouvement, sorti de ce bien-fonds de croyance commun à tous les peuples, erra dans des tentatives des moins heureuses, notamment celle des théophilanthropes. Il finit par amener une entente avec le Pape, le Concordat, en juillet 1801, le catholicisme étant le culte de la majorité des Français.

L'administration de l'Opéra se dit alors qu'il fallait profiter des circonstances, et presque immédiatement, au mois de décembre suivant, elle donna un oratorio d'Haydn : *la Création du Monde*. Le fait est bien connu, parce qu'il se rattache à l'attentat dirigé contre le Premier Consul, rue Saint-Nicaise. Cette entreprise criminelle, dont la nouvelle se répandit dans la salle après que Bonaparte y fut entré, nuisit

à la réussite de l'œuvre qui n'eut que deux auditions.

La première scène lyrique ne se tint pas pour battue, et elle eut la pensée de mettre un nouvel oratorio à son répertoire, mais en soulignant l'audition par la représentation. Les citoyens Morel, directeur de l'Opéra, Deschamps et Després, librettistes, se chargèrent du livret. La musique fut confiée aux citoyens Kalkbrenner, le père du célèbre pianiste, et Lachnith, le corniste.

Morel, le chef d'équipe, mérite de retenir un instant l'attention. Ancien spéculateur, il était devenu auteur dramatique le jour où il avait estimé que ses opérations financières étant suffisamment fructueuses, il fallait enfin songer à s'attirer la considération. Il avait été le collaborateur de quelques musiciens, de Grétry notamment. Ce forban de la finance devint-il subitement honnête le jour où se risqua son pied audacieux dans le domaine littéraire?

Je l'ignore. Rappelons seulement qu'avant la Révolution, certains l'accusèrent de profiter de la protection de La Ferté, « surintendant des Menus-Plaisirs », pour pénétrer dans les bureaux de l'Opéra, y fouiller les cartons, et s'approprier sans vergogne les idées d'autrui.

Ce qui est vraisemblable, c'est qu'au moment qui nous occupe, lui revint à l'esprit un des principes qui l'avait guidé dans son ancien métier, le principe de ne rien faire en sachant profiter du travail d'autrui. Ajoutons, pour être juste, qu'il avait été précédé en cela par certains chorégraphes du siècle passé, Gardel en particulier, qui, au lieu de se servir de plumes pour travailler à la confection de leurs ballets, em-

ployaient des paires de ciseaux, qu'ils promenaient, avec un choix judicieux, au travers des partitions cotées.

En conséquence, notre association met en coupe réglée les œuvres poétiques de Racine et de J.-B. Rousseau, ainsi que les œuvres musicales de Paisiello, de Cimarosa, d'Haydn, de Mozart et de Gossec. Ensuite, elle entasse la récolte dans un sujet tiré de la Bible, et disposé de façon à pouvoir contenir un ballet quelconque du répertoire.

C'est ainsi que *Saül*, « oratorio mis en action », verra le jour le 6 avril 1803.

Dans *un Hiver à Paris sous le Consulat*, le compositeur allemand Reichardt raconte qu'il assistait à cette représentation, et que, malgré l'attente de la famille du Premier Consul, il y avait peu de beau monde. Le public n'ayant pas eu confiance dans l'essai, il avait fallu distribuer beaucoup de billets (1).

Néanmoins, la réussite fut instantanée, énorme et durable. Jusqu'en 1818, date de la reprise des concerts spirituels par l'Opéra, cet ouvrage parut sur l'affiche pendant le Carême, à la Toussaint et à la Noël. On le donna aussi parfois à d'autres époques de l'année. Il faut mentionner que, dès le début de l'Empire, le ballet fut supprimé. Parmi les interprètes, je vois notamment Nourrit père, Lays et Levasseur.

Pareil résultat ne pouvait qu'encourager la tentative. Aussi les préposés aux ciseaux se remettent à la besogne; et leur complicité produit, le 11 avril 1805, *la Prise de Jéricho*. Cette fois l'ouvrage atteint péniblement trois représentations. La cause de cet échec était la hâte excessive avec laquelle on avait procédé.

---

(1) Trad. Laquiante (Paris, Plon, 1898), 474.

Ce qui paraît invraisemblable, et donne une singulière idée de la façon dont on concevait alors le théâtre musical, c'est que de pareilles mixtures furent non seulement tolérées, mais savourées avec délices par la généralité.

Ainsi, à l'apparition de *Saül*, le rédacteur du *Journal des Débats* soulève bien une objection, mais elle consiste simplement à dire que l'on aurait dû ne pas oublier tel et tel compositeur. Il insinue aussi que l'ouvrage manque d'intérêt, mais ajoute aussitôt qu'il est « de l'essence de l'opéra d'être ennuyeux ». Quant au système en lui-même, il l'admet complètement, ainsi que l'on en peut juger par ce simple extrait : « Ce que je vois de mieux dans cet *oratorio*, c'est l'idée de former un ouvrage lyrique de morceaux choisis dans les partitions des grands maîtres; le génie musical devient aujourd'hui si rare, qu'il falloit laisser un peu reposer les compositeurs, et former la musique de nos opéras nouveaux des débris des anciens. Pourquoi souffrir que tant de richesses soient enfouies à jamais? (1) ».

Passons au *Moniteur*, — le *Journal officiel* de cette époque de liberté. Il se borne à décréter le succès sans beaucoup d'explications (2).

Ces deux feuilles ne furent pas indulgentes pour *la Prise de Jéricho*. « Malheur aux vaincus ! » affirme le dicton.

D'abord la cause de cet insuccès, que j'ai indiquée, fut expliquée. Ensuite le *Journal des Débats* s'occupa surtout des détails matériels, et critiqua encore la

(1) 8 avril 1803.
(2) 7 avril 1803.

façon dont cette mobilisation musicale avait été effectuée, dans cette phrase typique : « Si ce choix était fait avec le goût, le soin et la recherche qu'il exige, on ne s'apercevrait pas que c'est un *pasticcio* (1) ».

Le journaliste du *Moniteur* découvrit également le fond de sa pensée, mais d'une façon moins nette, par une absence de critique à l'adresse du procédé employé. En pareille circonstance, l'abstention n'équivalait-elle pas à une adhésion? Ses sévérités furent uniquement dirigées contre le livret : « *La Prise de Jéricho*, — dit-il, — n'offrait pas en elle-même le sujet d'une action dramatique. » La conclusion fut que l'œuvre était « languissante, sans unité et sans intérêt (2) ».

Je n'ai trouvé qu'une seule critique à l'adresse du principe du plagiat, et encore chez un étranger : Reichardt. Il emploie fort justement l'expression de « pastiche hétéroclite ». Un de ses compatriotes, Kotzebue, se sert bien de ce terme : « espèce de salmigondis » ; mais il ajoute aussitôt « qu'il produit un fort bon effet » (3).

Le courant biblique dont nous nous occupons continuera de couler sur notre première scène lyrique, car deux opéras sur des sujets sacrés seront représentés par la suite : *La Mort d'Adam* de Lesueur, en 1809, et l'*Abel* de Kreutzer, en 1810.

A titre de renseignement, on peut ajouter que le bizarre procédé de travail, précédemment décrit, a encore été employé en 1813, par les mêmes, moins

---

(1) 15 avril 1805.
(2) 16 avril 1805.
(3) Kotzebue, *Souvenirs de Paris*, II, 241.

Kalkbrenner qui n'était plus de ce monde. *Le Laboureur chinois*, leur opéra en un acte, dans lequel ils avaient dévalisé Haydn et Mozart, eut du succès.

Si, en ces circonstances, la réalisation fut défectueuse, l'idée cependant était bonne en soi de représenter à la scène des sujets non profanes. En effet, on reconstitua ainsi logiquement, mais inconsciemment, l'oratorio tel qu'il fut à l'origine, tel que l'avait créé la congrégation de l'Oratoire, c'est-à-dire un opéra sacré, dont le but était une pieuse distraction.

Du moment que l'oratorio comporte essence et forme théâtrales, il devrait figurer au théâtre, et ne pas rester au concert. Pourquoi doter l'estrade du patrimoine de la scène ? C'est un non-sens. La représentation, d'ailleurs, aurait l'avantage de faire disparaître les excessifs contrastes qui existent entre la majesté du sujet et le ridicule de nos exécutions au concert. J'ai toujours trouvé inadmissible, pour ma part, une action sacrée interprétée par des gens mis à la dernière mode, debout près d'une chaise, et un volumineux factum à la main.

Partageant un peu cette manière de voir, mais n'osant aller jusqu'à sa conclusion logique, c'est-à-dire le maintien à sa place première de l'oratorio, certains disent que celui-ci ne devrait être qu'une symphonie avec adjonction de voix.

Ce moyen terme, à mon avis du moins, ne saurait non plus devenir admissible, car c'est diminuer la musique pure dans sa portée que de lui superposer l'élément vocal.

En effet, le symphoniste constitue son œuvre surtout de vague et de flexibilité. Il nous la donne moins

comme un but précis que comme une sorte de tremplin idéal, qui doit porter à des distances variables, suivant la vigueur des esprits qui s'y élancent. La conception musicale la plus haute n'est-elle pas celle qui, pour s'ériger définitivement, réclame les aptitudes créatrices de l'auditeur ?

Par conséquent, a-t-il bien raison le compositeur qui, pouvant nous convier à une envolée vers l'infini, par l'intermédiaire d'une œuvre symphonique purement instrumentale, préfère nous imposer une entreprise à limites bien définies et bien déterminées par le langage, une prison, pour ainsi dire ?

Pourquoi, lorsqu'on en a la possibilité, ne pas choisir la forme d'art supérieure ?

LES ORIGINES
DE L'ORCHESTRE INVISIBLE
DE WAGNER

Choron est une des gloires de notre corporation. Non seulement il faisait partie de la minorité qui, de son temps, connaissait les sommets les plus hauts de la beauté musicale, mais il voulait y entraîner la foule. Malgré l'ignorance, l'indifférence et même l'hostilité ambiantes, il avait la hardiesse de vouloir vulgariser les chefs-d'œuvre de l'école franco-flamande, de la musique palestrinienne, de Bach et d'Hændel. Appeler l'attention, faire l'éducation, provoquer l'admiration et dilater l'enthousiasme, tel fut l'unique but de sa vie.

Remarquons que son mérite était d'autant plus grand que, par suite d'un tour d'esprit alors très répandu, la difficulté se dressait énorme. En effet, le romantisme ne daignait pas essayer de convertir à ses idées; il traitait simplement de « philistins » ceux qui ne les comprenaient pas.

Le monde artistique compte quelques malins qui ne savent que parler désintéressement et idéalisme. C'est en réalité pour mieux celer leur jeu, car ils fi-

nissent toujours par se faire octroyer une avantageuse sinécure administrative. Leur seule occupation est alors de chauffer leur vanité à un feu brûlant aux frais des contribuables. Choron ne peut être classé dans cette catégorie; il était réellement désintéressé.

D'une façon générale, on peut affirmer que parmi tous ceux qui, dans des circonstances défavorables, ont essayé d'imposer leurs vues réformatrices et leurs aspirations élevées, il est des plus audacieux, des plus robustes, des plus sympathiques.

Malheureusement, l'admirable échafaudage de son active et ardente ténacité s'écroula, sapé par l'intrigue, fille de la médiocrité, de la jalousie, de l'envie et de la haine. Aussi un injuste oubli commence-t-il à s'étendre sur sa mémoire. Il faut donc protester contre cette tendance regrettable, surtout quand on le peut faire d'une façon opportune.

Or, il s'offre une excellente occasion d'élever pareille protestation au sujet de l'habitude généralement prise d'attribuer l'invention de l'orchestre invisible à Wagner.

A vrai dire, ceux qui commettent pareille erreur ne connaissent guère la règle de l'évolution des idées. Ils ne devraient pas ignorer qu'une idée, quelle qu'elle soit, reste en gestation plus ou moins longtemps, jusqu'au jour où un homme a la mission fatidique d'en déterminer l'éclosion.

Dans son très curieux livre sur Shakespeare, Victor Hugo a soutenu avec véhémence qu'il y avait fréquemment du nouveau sous le soleil. S'il lui eût été donné de vivre quelques années encore, et qu'on lui eût insinué que sa préface de *Cromwell*, le *Credo* du romantisme, ne contenait aucune nouveauté lors de son ap-

parition, le grand poète eût protesté. Si on lui eût alors mis sous les yeux certains passages de Benjamin Constant, de Schlegel et de Mme de Staël, il se fût récrié. Enfin, si on lui eût annoncé que cette démonstration venait d'être dévoilée au Collège de France par M. Émile Deschanel, son ancien secrétaire, il en eût fait une maladie.

Wagner avait sur ce point une vision plus juste. Lui-même reconnaît fort bien que « l'individu isolé ne saurait rien inventer ». En ce qui le concerne particulièrement, il a probablement connu l'idée de Grétry et de Choron de dissimuler l'orchestre du théâtre musical, et en a profité (1).

Voici les quelques mots consacrés par Grétry à ce sujet : « Je voudrais que l'orchestre fût voilé et qu'on n'aperçut ni les musiciens, ni les lumières des pupitres du côté des spectateurs. L'effet en serait magique et l'on sait que, dans tous les cas, jamais l'orchestre n'est censé y être » (2).

On voit qu'ici, la question fut seulement entrevue. Le spirituel compositeur n'indiqua pas, en effet, de quelle façon elle devrait entrer dans la pratique. Il n'en est pas de même pour Choron, car lui développe longuement et logiquement son projet.

Relativement à la disposition des éléments interprétatifs, il avait d'abord estimé que celle usitée au concert, et consistant à placer les chanteurs en avant de

---

(1) Dans *les Origines du théâtre lyrique moderne*, mon savant confrère M. Romain Rolland a, le premier, signalé qu'à la fin du XVIe siècle, alors que l'opéra était encore au berceau, Vecchi et Cavalliere ont eu d'abord cette idée. Ce point a donc été certainement ignoré du maître de Bayreuth.

(2) *Essais sur la Musique* (Paris, an V), III, 32.

l'orchestre, devrait être employée au théâtre, parce qu'ainsi les ondes sonores se pénètrent mieux. Il avait été aussi choqué par l'attitude et le mouvement des exécutants, qui nuisent à l'illusion de la scène.

Une circonstance lui fera envisager la possibilité de satisfaire à la fois nos deux sens artistiques : l'ouïe et la vue. Le directeur d'un théâtre, où l'on ne jouait que la pantomime, eut l'idée de corser son spectacle de déclamation et de chant, tout en lui conservant son caractère essentiellement mimique (1). A cet effet, il plaça, sur chacune des avant-scènes, une niche voilée d'une gaze, de façon à dissimuler des acteurs et des chanteurs placés derrière, mais à laisser passer leurs voix.

Il paraît que l'illusion fut complète : on ne savait quelles bouches fonctionnaient, celles des mimes ou celles de leurs auxiliaires. Et comme nous étions déjà rongés par l'anglomanie, cette lèpre de la tradition française, on engagea des paris considérables sur ce point litigieux.

Choron devine aussitôt la possibilité d'appliquer ce procédé au théâtre musical. Il propose alors de diminuer le nombre des musiciens placés dans l'orchestre, par conséquent la superficie de ce dernier, et de mettre les autres de chaque côté de la scène. Tous seront derrière un grillage recouvert d'une gaze, qui leur permettra de voir sans être vus. Il suggère en même temps l'idée de diviser le quatuor en deux

(1) L'établissement dont il s'agit était dans la salle même de notre Théâtre du Palais-Royal. On sait que ce local, inauguré en 1786 pour le Théâtre Beaujolais, a vu toute une série d'entreprises les plus diverses, notamment le Théâtre Montansier, et que la dénomination actuelle remonte à 1831.

groupes égaux, de façon à pouvoir produire certaines combinaisons orchestrales (1).

On estimera sans doute que si Grétry avait montré une excessive parcimonie dans ses explications, Choron, au contraire, étendit trop les siennes. Les deux niches précitées furent une révélation pour ce dernier; mais ce n'était pas une raison pour les introduire dans son plan de réforme. Ne suffisait-elle pas la moitié seulement de sa proposition, autrement dit la dissimulation de l'orchestre derrière une sorte de paravent?

On voit donc que Choron a été sinon le premier, du moins un des premiers à bien saisir les avantages de l'orchestre invisible. J'ajoute que je n'ai pas trouvé trace de la mise en pratique de son projet (2).

Cette rectification n'est pas dictée par le désir mesquin de déprécier l'heureuse innovation de Wagner; elle a pour but d'abord de rendre à César ce qui est à César, et surtout de faire l'éloge d'un artiste qui, sans être un homme de génie, dans la véritable acception du terme, sans constituer ce qu'on appelle un grand homme, offre néanmoins une physionomie originale, curieuse et attrayante.

---

(1) Choron et de Lafage, *Nouveau manuel complet de la musique vocale et instrumentale* (Paris, Roret, 1838), p. II, t. III, 119.

(2) A l'exposition du théâtre et de musique, qui se tint au Palais de l'Industrie en 1896, un dessin du projet de Choron fut produit.

MONDONVILLE

SA VIE ET SON ŒUVRE [1]

CHAPITRE I

NOTES BIOGRAPHIQUES

Naissance de Mondonville. — Séjour à Lille. — Premières compositions. — Séjour à Paris. — Entrée dans la musique du roi. — Ses débuts au théâtre. — Motets. — Son mariage. — Pastorales. — Nommé directeur du Concert Spirituel. — Petits motets. — Oratorios. — Sa mort. — Projet de statue.

Un compositeur ancien, célèbre lorsqu'il vivait, et n'ayant que du talent à défaut de génie, mérite-t-il de fixer l'attention de la postérité ?

Au premier abord, on serait tenté de répondre négativement. D'autre part, une réputation artistique, même conquise à la faveur d'une habileté suprême et d'un heureux concours de circonstances, est généralement motivée par des qualités plus ou moins grandes, mais réelles, sinon toujours évidentes. Sans doute,

(1) Monographie couronnée par la Société des Compositeurs de Musique.

des gens de goût, et à plus forte raison la foule, peuvent méconnaître les chefs-d'œuvre, à l'heure où ceux-ci se produisent. Toutefois, s'ils font le succès d'un homme et d'une œuvre, ce n'est jamais sans cause. Leur admiration doit reposer sur quelque fondement.

Tel semble le cas pour Mondonville. Et cette raison suffit, je crois, pour justifier l'essai que je tente de tracer sa carrière et son talent, et de réunir ici les renseignements que j'ai pu recueillir sur son caractère, sa vie et ses travaux.

Sa physionomie présente un certain relief. Non seulement elle se détache bien sur des pages curieuses de l'histoire musicale de notre pays, mais elle appartient aussi à un cycle particulièrement délicat et savoureux de notre psychologie nationale : le XVIIIe siècle. C'est dire que nous y rencontrerons la pensée de nos ancêtres. Voilà, pour peu que l'on sache résister aux partis pris aveugles, aux calculs intéressés, ou aux modes passagères, qui ne pourra que grandement nous réjouir, et aussi nous réconforter.

En effet, si chacun de nous descend au fond de son être, il y trouvera certainement, bien vivace, le sentiment dont je ne fais que signaler en passant l'affectueuse existence, l'utile palpitation. Non! Ne nous arrêtons pas encore sur cette considération pratique. Ce serait prématuré. Commençons d'abord, afin de procéder avec ordre, par esquisser les traits principaux de la carrière de notre musicien.

Jean-Joseph Cassanéa, dit Mondonville, surnom adopté par son père, naquit à Narbonne le 25 (ou

peut-être le 24) décembre 1711 (1). Sa famille était originaire du Languedoc (2). Ce détail, le seul que l'on puisse retenir parmi tant de fantaisies répandues à ce sujet, et ne s'appuyant d'ailleurs sur rien de précis, a son importance. En effet, suivant la théorie de Taine, il expliquera, par des raisons d'atavisme et d'ethnographie, certaines particularités de l'homme et de l'artiste.

Son père occupait un modeste emploi de musicien à la cathédrale de Saint-Just, qui existe encore. L'enfant ayant ainsi l'heureuse fortune d'entendre la musique murmurer autour de son berceau, son oreille put s'exercer de bonne heure. Engagé par la direction paternelle dans la voie de l'exécution, le jeune Mondonville s'y avança d'un pas rapide et sûr, le violon à la main.

Bientôt Narbonne lui parut un cadre peu digne de ses talents. Agé de vingt ans, sans autre ressource que son instrument, il dut courir la province et les concerts qui s'y donnaient alors. C'est ainsi que nous

---

(1) Voici un extrait du registre des baptêmes de la paroisse Saint-Sébastien (n° 2, de 1697 à 1735) :

« L'an mil sept cent onze, et le vingt et cinquième du mois de décembre, a esté baptisé sur les fonts baptismaux de la présente paroisse, Jean-Joseph Mondonville, fils de Joseph Cassania dit Mondonville, musicien à la cathédrale Saint-Just et Pasteur et de Thérèse Castanier, mariés. Son parrin s^r^ Jean Montmey. Sa marrine Anne Fraisse. P^ns^ Jean Castanier, Pierre Fraisse et moy.

Signé : Bedos, Vic^re^, Montmey, Fraisse et Castaigné. »

C'est probablement par erreur que le scribe a mis Cassania, car on trouve toujours Cassanéa. Du reste, on peut voir, dans ce même acte, le nom de Castaigné écrit de deux façons différentes.

(2) Galibert, *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville* (Narbonne, 1856), 9.

le voyons bientôt, en qualité de premier violon, à celui de Lille, qui était assez important (1).

Là, non content de cultiver l'art de l'interprétation, il se livre avec ardeur à celui de la composition. Il fait paraître, en 1733, un livre de *Sonates pour le violon avec la basse continue* (2); l'année suivante, un volume de *Sonates en trio pour deux violons ou flûtes avec la basse continue* (3); et, vers la même date, des *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* (4). Cette dernière œuvre eut de la vogue. Par la suite, sous le titre de *Sei sonate a quattro*, l'auteur l'a reproduite avec deux violons, hautbois, basson et basse continue, et, sans le moindre scrupule, a remplacé alors par un autre, le nom de la personne à laquelle il l'avait dédiée primitivement.

A une date qu'il est difficile de préciser, mais qui, dans tous les cas, se rapporte au séjour à Lille, nous avons encore de Mondonville les *Sons harmoniques*, *Sonates à violon seul* (5).

---

(1) *Le Nécrologe des hommes célèbres de France* de 1773, 124.

(2) Livre premier. — Bib. Conser., 2 ex. — Bib. N^le^, V^m^7 763. — La sonate 4 a été reproduite dans DELDEVEZ, *Pièces diverses choisies dans les œuvres des violonistes célèbres* (Richault, 1875), 46.

(3) Œuvre 2, dédiée à M. le marquis de la Bourdonnaye. — Bib. Conser., 2 ex. Parties sép. ms. de la 1re son. — Bib. N^le^, V^m^7 1.169, parties sép. — Les Italiens appelaient ce genre *sinfonie*.

(4) Œuvre 3, dédiée à M. le duc de Boufflers. — Bib. Conserv., Nomb. ex. — Bib. N^le^, V^m^7, 1.893, V^m^7, 1897. — A la Bib. du Conserv., le même sous le titre de *Sei sonate a quattro*, dédié à M. de la Salle. Parties sép. en ms. — A la Bib. N^le^, V^m^7 1.894, le même sous le titre de *Sei sonatte di cembali accompagnate del violino*.

(5) Œuvre 4. — Bib. Conser., 2 ex. — Bib. N^le^, V^m^7 764. — La 5e son. a été repr. dans ALARD, *Collection des maîtres classiques du violon*. Le troisième morc. de cette son., la *Chasse*, a été réédité par M. Sarasate (Durand, 1889). Le dernier morceau de la 3e son. a paru dans le *Monde musical* du 28 février 1901.

La préface de ce recueil, complétée par une gravure explicative, indique les procédés techniques auxquels on doit recourir pour obtenir ces sonorités, très particulières et très douces, que l'on tire du violon, et qui sont connues sous le nom de « sons harmoniques ».

De cela, dans un ouvrage récemment écrit sur les anciens instruments à archet, Laurent Grillet a conclu que Mondonville avait découvert cet effet spécial (1).

L'affirmation est inexacte, — et je dis la chose sans acrimonie, car il n'y a, pour ne point se tromper, que ceux qui ne disent ou n'écrivent jamais rien.

Le Moyen âge avait usé des sonorités qui rayonnent d'une corde mise en vibration par l'archet, et que le doigt effleure au lieu de presser. La preuve en existe dans deux instruments qui ne produisaient exclusivement que ces sons, et que l'on appelait tympani-schiza et trompette marine. Le phénomène avait d'abord provoqué une extraordinaire dissertation de la part du Père Mersenne, ce qui n'est point surprenant, car il n'en n'avait pas eu la vision bien nette (2). Il avait été enfin étudié de près, en 1701, par un homme qui, bien que n'entendant rien à la musique, occupe, dans l'histoire de cet art, par ses recherches en acoustique, une place très enviable, le physicien Sauveur (3).

La seule chose que l'on pourrait donc attribuer à Mondonville, c'est l'application de l'effet à l'instrument qui lui était familier. Mais, ici, je reste sceptique. S'il avait réellement fait la trouvaille, l'on

---

(1) *Les Ancêtres du violon* (Paris, 1901), II, 128.

(2) *Harmonie universelle, Traité des Instruments à chordes* (1636), 217.

(3) *Mém. de l'Acad. des Sciences* de 1701, 351.

peut affirmer, étant donné son caractère, qu'il l'aurait sinon proclamée bien haut, tout au moins laissé deviner. Or, dans la préface en question, on ne trouve pas la plus petite place pour cette hypothèse. Il a donc modifié seulement une pratique plus ou moins courante. Voilà ce qui semble probable.

Mondonville s'adonna également à un genre de composition qui formait le fonds du répertoire des concerts publics, et qui a disparu depuis la Révolution : le motet à grand chœur. On appelait ainsi une suite de récitatifs, d'airs à une ou plusieurs voix, de chœurs ou d'ensembles, accompagnant un texte liturgique, psaume, hymne ou prose. C'était, en somme, une sorte d'opéra minuscule sur des paroles latines, un contenu profane servi dans un contenant religieux. On le nommait aussi *grand* motet, par opposition au *petit* motet, qui ne consistait qu'en un simple morceau à une ou plusieurs voix.

Dans ce genre, Mondonville écrivit donc alors le *Dominus regnavit* (1), le ***Magnus Dominus*** (2) et le *Jubilate* (3).

Toutes les œuvres dont il vient d'être question, tant vocales qu'instrumentales, obtinrent du succès dans la capitale de la Flandre (4).

Conseillé par son protecteur le duc de Boufflers, gouverneur de Lille, auquel il avait dédié ses *Pièces de clavecin ;* de plus, désireux d'un large avenir, il

---

(1) Bib. du Conser., ms. — Bib. d'Avignon, n° 1.187.
(2) Bib. du Conser., 2 ex.
(3) Bib. N^le^, V^m1^, 1.705, 2 ex. — Bib. d'Avignon, n° 1.188.
(4) *Nécrologe*, etc., 126.

vient à Paris en 1734 (1). Paris n'a-t-il pas toujours été l'officine où s'élaborent les réputations de science et d'art? Or, la capitale ne possédait alors, comme concert public, que le Concert Spirituel (2).

C'est ainsi que Mondonville débute au Concert Spirituel, comme violoniste, pendant la Semaine Sainte de 1734, en jouant des concertos. (Il s'agissait probablement là de ses sonates, car on confondait les deux genres.) La « manière très brillante » dont il les exécute est aussitôt remarquée (3). Ainsi contact est pris avec la foule.

On a prétendu que, malgré ses succès de virtuose, il avait pensé retourner à Lille, mais que des protecteurs le décidèrent à rester à Paris, et le firent entrer, en qualité de violoniste, dans la musique du roi (4).

Ces deux faits ayant été relatés après sa mort, c'est-à-dire une cinquantaine d'années après l'époque où ils se seraient passés, on peut les mettre en doute. Le premier, l'établissement à Paris, je n'en ai pu trouver aucun indice. Le second, l'entrée dans la musique du roi, ne se place qu'au mois d'avril 1739. Nous possédons à cet égard le témoignage du duc de Luynes, dont le dire, comme on le sait, mérite toute confiance pour ces sortes d'indications (5).

Donc, comme on ne rencontre plus du tout trace

---

(1) *État de la Musique du roi* de 1773, 22.

(2) Ce spectacle, d'une célébrité universelle, a existé de 1725 à 1791, et s'est tenu presque tout le temps au château des Tuileries. En conséquence, on l'a aussi appelé le Concert des Tuileries.

(3) *Mercure*, avr. 1734, 796.

(4) *Nécrologe*, etc.

(5) Duc de Luynes, *Mém.* (Éd. Dussieux et Soulié) II, 413; III, 210.

de Mondonville au Concert des Tuileries jusqu'en 1738, il en faut conclure que, vraisemblablement, il est alors retourné dans la capitale de la Flandre.

Au cours des fêtes de Pâques de cette année 1738, il fit, comme compositeur, ses débuts au Concert Spirituel, avec des motets. C'étaient très probablement les motets à grand chœur qu'il avait rapportés de Lille. Dans tous les cas, ils furent fort estimés (1).

Le 8 septembre suivant, il donna, au même spectacle, une œuvre à titre bizarre, sur laquelle aucun renseignement n'est fourni, et que je n'ai pu rencontrer. Ce titre ne permet pas de se représenter ce qu'elle devait être. Elle était intitulée *Concerto à trois chœurs*.

Les fêtes de Pâques de 1739, ramenant diverses exécutions de ses concertos, établiront définitivement sa réputation de virtuose hors ligne. Son violon entrera dans les oreilles, dans les yeux et dans la pensée du public musical.

C'est très approximativement à cette époque que l'on doit placer l'essai, par Mondonville, d'un nouveau genre de composition. Ses *Pièces de clavecin avec voix ou violon* (2) sont des morceaux de clavecin accompagnés par une voix qui chante les paroles latines d'un psaume, et qui est doublée d'un violon. La partie vocale peut être ou remplacée par ce dernier instrument, ou même supprimée. Il y a donc là choix entre trois modes d'exécutions.

---

(1) Il est entendu, ici, une fois pour toutes, et cela pour éviter un trop grand nombre de notes, qu'en l'absence d'indication de sources, c'est *le Mercure* que l'on doit consulter.

(2) Œuvre 5, dédiée à Son Excellence Mgr l'Évêque de Rennes. — Bib. Conser., plus. ex. — Bib. N^{le}, V^{m7}, 742 ; V^{m7}, 1.912 ; V^{m1}, 1.158.

En 1739, l'Académie royale de musique (l'Opéra) gérait elle-même le Concert Spirituel, par suite de circonstances qu'il est inutile de raconter, afin de ne pas encombrer le récit. En présence des applaudissements que recueillait Mondonville avec ses motets et ses coups d'archet, la pensée lui vint de passer traité avec un auxiliaire aussi précieux. C'était tout naturel. Donc, elle s'attacha son double talent de compositeur et de virtuose, moyennant 1.200 livres par an, somme considérable pour le temps (1).

A cette époque, nous voyons apparaître deux nouveaux motets à grand chœur de Mondonville : le *Lauda*, le 8 septembre 1739, et un autre que l'on ne désigne pas, pendant les fêtes de Pâques de 1740.

Les succès de Mondonville comme compositeur ont été assez rapides. Nous en trouvons la preuve notamment dans ce fait, que la musique religieuse qu'il avait apportée de Lille est exécutée à la chapelle du roi, aussitôt après avoir paru au Concert des Tuileries (2). En outre, deux de ses grands motets sont inscrits au programme d'un concert spirituel donné par extraordinaire à la cour, en 1740 (3). Voici dans quelles conditions.

L'étiquette ne permettait aux souverains, parmi les spectacles publics de Paris, que l'Opéra, et encore dans certains cas. Le Concert des Tuileries était également frappé d'ostracisme. Pour être reine on n'en est pas moins femme. Aussi, en 1735, Marie Lec-

---

(1) *Merc.*, juillet 1761, II, 136.

(2) *État de la musique*, etc.

(3) Michel Brenet, *les Concerts en France sous l'ancien régime* (Paris, Fischbacher, 1900), 173.

zinska avait été piquée par la curiosité de connaître ce qui se jouait au célèbre concert. Mais elle avait été vite désappointée en s'apercevant que les œuvres que l'on exécutait ainsi étaient celles qui apparaissaient constamment à sa chapelle. Or, cinq ans après, elle manifestera le même désir, ce dont notre musicien bénéficiera. Bien entendu, la même déception s'ensuivra pour la royale auditrice, qui cependant, gageons-le, restera toujours aussi curieuse.

Mondonville voyait donc sa notoriété s'établir de jour en jour, et cela malgré certains qui prétendaient qu'il n'était pas l'auteur de ses compositions (1). Nous connaissons ce phénomène provoqué par la jalousie, et il n'y a pas lieu de s'y arrêter. De plus, à la fin de juin 1740, sa situation à la cour devenait plus brillante : il était nommé « sous-maître de la musique de la chapelle du Roi », en survivance de Campra (2). Soulignons en passant ce titre officiel, que le langage courant transformait en « maître de la chapelle ». En réalité, le maître de la chapelle était un dignitaire ecclésiastique chargé du personnel, de la partie administrative. Quant à la partie artistique, elle incombait à des musiciens qui se relayaient à tour de rôle.

Malgré tout, quelque chose manquait cependant à Mondonville : être joué sur la scène. Ce vœu se réalisera enfin.

Or, à cette époque, il n'y avait qu'un seul théâtre musical pour les compositeurs dignes de ce nom :

---

(1) Ancelet, *loc. cit.* — Daquin, ouvr. cité, 100.
(2) Duc de Luynes, III, 210. -- Archives Nat., Z^{1a} 486.

l'Opéra. L'Opéra-Comique n'était pas né. Quant à la Comédie-Italienne et aux spectacles de la Foire, la musique n'y figurait qu'avec un rôle par trop effacé.

Donc, le 10 avril 1742, l'Académie royale de musique donne son *Isbé* (1), « pastorale héroïque », trois actes et un prologue, dont les paroles étaient d'un nommé Larivière (2). Malgré d'excellents interprètes, tels que les cantatrices Lemaure et Fel, la danseuse Camargo et le ténor Jélyotte, qui apportent l'appoint de leur talent et de leur réputation, la musique ne plaît pas.

Le poème, qui délaye les amours tour à tour heureuses et contrariées d'une bergère et d'un berger, n'est pas goûté davantage. Cependant, on en fait entendre certains actes chez la reine, au mois de juin suivant (3).

La bergerie, importée d'Italie chez nous au moment de la Renaissance, était devenue la manie de plusieurs générations. Elle sera respectée même par la Révolution. Pendant bien longtemps, elle égrena ses sentiments policés jusque dans les actions les plus dramatiques. Il n'y a donc rien de surprenant à ce que ce genre se rencontre pour le début de Mondonville à la scène.

Si, de nos jours, un directeur de théâtre avait l'idée de composer entièrement une représentation avec une suite d'actes empruntés à diverses comédies

---

(1) Bib. du Conser., 2 ex. — Bib. Nat., Vm² 402. — Rés. Vm² 121. — Rec. d'airs, Vm⁷ 459. — Bib. de l'Op., 2 ex.

(2) *Merc.*, avr. 1742, 796; mai 1742, 1.200. — De Léris, *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres* (1763), au mot *Isbé*.

(3) Beffara, *Dict. de l'Ac. r. de mus.* (ms. de la Bib. de l'Op.), au mot *Isbé*.

et tragédies, l'on trouverait la tentative grotesque. (Ne parlons pas, bien entendu, des spectacles de gala, auxquels l'Art demeure étranger.) Or, cela s'est fait assez longtemps à l'Opéra. Ces extraordinaires mixtures, appelées *Fragments*, avaient commencé en 1702, et continué pendant la presque totalité du siècle, avec un succès parfois très grand (1). Ce fait d'avoir aimé en musique ce que l'on n'aurait pas un seul instant toléré en littérature, est une des meilleures preuves que le Français a des goûts plus littérares que musicaux.

Ces *Fragments* comprenaient des actes empruntés à des ouvrages qui, ayant eu du succès, voulaient le renouveler, ou qui, n'ayant pas réussi, tentaient une seconde fois fortune. C'est ce dernier cas qui s'est présenté pour l'*Isbé*, lorsqu'elle a partiellement figuré dans les *Fragments* des 24 juin et 4 juillet 1760.

Ce petit insuccès éprouvé au théâtre fait que, pendant quelque temps, nous n'aurons à parler de Mondonville qu'au Concert Spirituel. Mais là, on peut déclarer qu'il devient le favori du public, et, par conséquent, le principal soutien de l'entreprise. On trouve son nom, comme auteur ou virtuose, pour ainsi dire sur chaque programme, souvent deux et trois fois sur le même.

Le compositeur Royer, en devenant directeur du Concert Spirituel au cours de l'année 1741, s'était bien gardé, naturellement, de rompre le contrat qui lui assurait le concours d'un collaborateur si précieux. Mondonville conserve donc sa situation privilégiée dans ce spectacle.

---

(1) Au commencement du XIXe siècle, on a reproduit les mêmes errements sous la forme de l'oratorio.

Comme il ne travaille plus pour le théâtre, mais seulement pour le concert et la chapelle, c'est pendant cette période qu'il écrit la majeure partie de ses motets à grand chœur. On les rencontre successivement : le *Cantate Domino* (1), le 8 septembre 1742 ; le *Nisi Dominus*, le 9 décembre 1743 ; le *Venite exultemus*, le 25 décembre suivant ; le *Bonum est*, le jour de Pâques ; l'*Omnes gentes*, le mardi de Pâques, et le *Qui confidunt*, le 8 juin de l'année 1745 ; le *Laudate Dominun omnes gentes*, le 26 mars 1747 ; enfin, le 10 avril 1748, le *De profundis*, qui dépeint « toutes les horreurs du tombeau » (2).

Bien entendu, la vogue se maintenait persistante. Et à l'apparition de chaque motet l'on prétendait, presque toujours, que c'était son chef-d'œuvre.

Pour interpréter ces ouvrages, Mondonville disposait des premiers artistes de l'époque. Le personnel vocal du Concert Spirituel, en effet, était emprunté soit à l'Opéra, soit à la musique du roi, soit à celles des grandes églises de Paris qui attiraient la foule avec les excellents chanteurs qu'elles possédaient. Dans la première catégorie, celle qui comprenait les artistes de l'Opéra, je citerai notamment Mlles Fel et Chevalier, Jélyotte et Gelin ; dans les deux autres, Malines, Richer, Besche, Benoist père et fils.

Mondonville n'exécutait pas seulement ses concertos, mais aussi ceux de quelques-uns de ses confrères, entre autres Aubert et Guignon.

Guignon, notamment, premier violon de la chambre

---

(1) Bib. du Conser.
(2) *Etat*, etc.

et de la chapelle, s'était depuis longtemps distingué. En 1741, il avait même obtenu le renouvellement, en sa faveur, de l'ancien titre de « roi des violons ». Avec ce titre, entre parenthèses, il ne s'attira guère que des ennuis, car, ayant voulu élever des prétentions excessives au sujet de la réglementation de la profession musicale, il suscita de longs procès qu'il perdit.

Mondonville, en présence d'une personnalité artistique aussi considérable, se dit très adroitement que l'association valait mieux que la concurrence. Évitant l'antagonisme, il s'unit au contraire avec Guignon, pour faire entendre des duos. Vers 1744, ils allèrent ensemble en province, notamment à Lyon, et provoquèrent un tel enthousiasme, que, rentrés à Paris, ils voulurent continuer leurs auditions (1).

On les reçut avec ovations, pour la première fois, au Concert Spirituel, le 11 avril 1745. Le rédacteur du *Mercure* dit à ce sujet : « On a entendu du nouveau et du nouveau inimitable » (2). Bref, l'engouement est tel que ces artistes renouvelleront leurs duos plusieurs fois par la suite, jusqu'au moment où, l'année suivante, leurs relations se tendront. Voici dans quelles circonstances.

Le dauphin Louis, le futur père de Louis XVI, avait le goût de la musique. Non content d'apprendre le clavecin avec Royer, il voulut encore varier son talent, aborder le violon. Son choix se porta sur Mondonville, qui savait si bien s'insinuer partout, se rendre aimable et indispensable. Il prit une leçon avec lui.

---

(1) Daquin, ouv. cité, 134.
(2) Avril 1745, 140.

Alors Guignon, qui comptait déjà sa sœur, Mme Adélaïde, comme élève, proteste en faisant valoir ses droits. Et le dauphin, bien qu'embarrassé, doit violenter son goût et admettre Guignon comme professeur de violon (1).

Il faut ajouter que Mondonville avait déjà débuté dans ses duos avec un autre virtuose. Pendant les fêtes de Pâques de 1744, il s'était fait applaudir avec le fameux flûtiste Blavet, dans un concerto de flûte et violon, dont on n'indique pas l'auteur.

Enfin, toujours dans le même ordre de faits, il joua, le 11 mai 1747, en compagnie de Mlle Fel, un *concerto de violon avec chant*, de sa composition.

Abordons maintenant le rôle de Mondonville dans le Théâtre des Petits-Cabinets (2).

Mondonville fut parmi les premiers violons, depuis le commencement jusqu'à la fin du théâtre de Mme de Pompadour. Protégé par la célèbre favorite, il se trouvait ainsi dans la place, bien posté pour voir venir les événements. Il en profita. Lors des concerts spirituels, on eut recours à son talent de virtuose,

---

(1) Duc de Luynes, VII, 472.

(2) Ce théâtre était un procédé que Mme de Pompadour avait trouvé, avec succès d'ailleurs, pour surexciter la passion un peu défaillante de Louis XV. Il exista de 1747 à 1753, d'abord au palais de Versailles, et ensuite, mais avec une vogue moindre, à celui de Bellevue. Les spectacles, qui se composaient de comédies, de concerts spirituels, d'opéras et de ballets, avaient lieu à intervalles irréguliers, depuis le milieu de novembre jusqu'au Carême. Les interprètes étaient quelques professionnels, mais surtout des amateurs nobles. Mme de Pompadour, dont le peu de voix plaisait parce qu'elle était bonne musicienne, y chantait. Elle jouait aussi la comédie et dansait. L'orchestre comptait un tiers d'amateurs et deux tiers de musiciens du roi (A. Jullien, *Hist. du Th. de Mme de Pompadour*).

notamment pour accompagner le violoniste Guillemain dans des « petits airs doublés, triplés et brodés avec tout l'art possible », et M. de Dampierre, amateur violiste et compositeur. On y faisait aussi entendre ses motets, parfois jusqu'au nombre de deux dans la même séance (1).

Dès les premiers temps de l'existence de ce théâtre, le 13 mars 1747, il s'y produisit comme compositeur. Le spectacle commença par une comédie de Dancourt, *les Trois Cousines*, et se termina par un opéra en un acte de lui, *Bacchus et Erigone*, dont les paroles étaient de La Bruère. Les interprètes de cet opéra furent la marquise de Pompadour, qui fit admirer en même temps ses entrechats, la duchesse de Brancas, le duc d'Ayen et le marquis de la Salle. Cet acte eut un succès énorme. Quelques jours après, il fut ainsi joué devant la reine, ce que l'on ne trouva pas extraordinaire. Il parut seize fois sur ce théâtre, et forma le deuxième acte d'une œuvre dont nous aurons à parler, *les Festes de Paphos* (2).

Notre nation donne elle-même, par deux traits saillants, un éclatant démenti à la prétention d'avoir le sentiment de l'égalité : les décorations et les particules postiches. Le XVIIIe siècle, lui, ne présente que le dernier, qu'il porte d'ailleurs fortement imprimé. L'autorité royale laissait faire, car elle était alors trop débile pour réagir comme à la fin du siècle précédent.

Or, Mondonville a cédé à cet amusant travers. Ses

---

(1) Duc de Luynes, IX, 9 et 11. — Michel Brenet, ouv. cité, 216.
(2) A. Jullien, ouv. cité, 12.

relations et un riche mariage, contracté en 1747, avaient progressivement modifié sa manière d'être. En effet, à partir de sa nouvelle situation, perce peu à peu la particule de contrebande, en dehors des pièces officielles, bien entendu.

Terminons-en immédiatement avec M. et Mme Mondonville, en disant qu'au bout de deux ans ils eurent un fils qui, lui aussi, cultiva la composition, mais très peu, en amateur (1).

Au mois de novembre 1748, Royer obtient du directeur de l'Opéra, pour quatorze années, le renouvellement du privilège pour le Concert Spirituel. Il prend comme associé un certain Caperan, musicien attaché à ce théâtre et à la musique du roi.

Mondonville, toujours avide d'argent, leur demande-t-il une situation plus avantageuse? Ou bien les directeurs lui font-ils dans ce sens une proposition, qu'il reçoit naturellement à poches ouvertes?

Dans tous les cas, le paiement annuel de 1.200 livres ne rétribuera plus que ses motets exclusivement (2). Ainsi, chaque fois que l'on aura recours à son talent de violoniste, on lui versera une somme supplémentaire.

Cette nouvelle direction durera jusqu'au commencement de l'année 1755. Examinons ce que Mondonville a fait pendant ce laps de temps.

D'abord, au Concert Spirituel, il ne se montra pour

---

(1) Maximilien-Joseph, né le 10 mars 1749. Il devint contrôleur des rentes de l'Hôtel-de-Ville (Arch. Nat., O¹671).

La famille compte encore trois représentants qui habitent Paris : Mlle Cassanéa de Mondonville, sa sœur Mme veuve Serraz, et le fils de celle-ci, officier de la Garde républicaine.

(2) *Mercure*, juillet, 1762, II, 136.

ainsi dire plus comme virtuose. Ajoutons, bien que la chose ne nous intéresse pas directement, qu'alors Guignon eut l'idée de renouveler les duos de violon qui avaient fait courir tout Paris. Pour remplacer Mondonville, il s'adressa au jeune Gaviniès, dont le talent venait d'émerger. Ces nouveaux duos, qui eurent lieu en 1749, jouirent presque de la célébrité des anciens.

Pendant cette période, les motets à grand chœur de Mondonville continuent d'être sans cesse exécutés. On n'en aperçoit qu'un seul nouveau, le *Cœli enarrant* (1), le 17 mars 1750.

A cette époque, apparaît de plus en plus, dans les programmes du Concert Spirituel, de la musique purement instrumentale, des symphonies. Ce genre, en se transformant, deviendra notre symphonie classique. Mondonville se trouve, à l'origine même du mouvement, le premier de la série des symphonistes.

Mais dans ce genre, il ne produit rien, à proprement parler, et se contente de donner ses sonates de clavecin orchestrées, « mises en grand concerto », comme l'on disait. Selon toute vraisemblance, nous possédons ces arrangements dans les *Sei sonate a quattro*. La première de ces transcriptions est présentée le 1er février 1749.

Enfin, le samedi saint 1er avril 1752, son remarquable esprit d'initiative, que l'on a déjà entrevu, se manifeste de nouveau, par un *Concerto de violon avec voix, orchestre et chœur*. Comme il était exécuté par Mlle Fel et Gaviniès, il ne pouvait que réussir. Quel-

(1) Bib. du Conservatoire, 2 ex.

ques jours après, le 7 avril, Mondonville, remplaçant ce violoniste empêché pour une cause quelconque, ou voulant consolider le succès d'une façon plus sûre, par une rareté de fait, joua lui-même. Gaviniès reparut après, et plusieurs fois.

Mondonville était donc l'auteur préféré au concert, ce dernier mot pris d'une façon générale. Je veux dire par là que les succès de notre artiste s'étaient étendus en province (1).

Cette situation, pourtant très enviable, ne l'empêchait certainement pas de penser que la réussite demeure, somme toute, plus avantageuse au théâtre qu'au concert. En effet, le public du théâtre est toujours plus nombreux que celui du concert. Alors, au lieu de se limiter à une minorité, bien qu'elle soit une élite, puisque c'est elle qui jouit du maximum de compréhension musicale, on s'adresse à tout le monde, au grand profit de sa réputation et surtout... de sa bourse.

Mais, pour aborder de nouveau la scène, Mondonville se voyait dans une situation défavorable. Là, un insuccès, accompagnant un début, reste malencontreux; il jette alors sur l'auteur une sorte de discrédit, dont il lui est fort difficile de se libérer. Or, on s'en souvient, *Isbé* n'avait pas réussi en 1742. Cependant, tout bien considéré, l'espace de temps qui s'était écoulé depuis lors, et une réputation sans cesse grandissante, cela permettait de bien augurer d'une nouvelle tentative de ce côté.

---

(1) On peut s'en convaincre en consultant certaines des sources indiquées à l'ouvrage de M. Michel Brenet, déjà cité.

C'est ainsi que *le Carnaval du Parnasse* (1), « ballet héroïque » en trois actes et un prologue, sera donné à l'Opéra, le 23 septembre 1749. Le poème, dû à Fuzelier, un des directeurs du *Mercure*, mettra en scène les divinités du Parnasse, dont le déguisement provoquera naturellement des imbroglios, et non moins naturellement des danses.

Cet ouvrage, dédié à Mme de Pompadour, fut interprété notamment par Mlles Fel et Chevalier, la Camargo, Jélyotte et Chassé. Les nombreuses fois qu'il fut représenté, il eut toujours du succès. Indice certain de réussite, c'est qu'il fut — particularité alors désirée par tous les compositeurs — souligné d'une parodie, *le Carnaval d'été*. Néanmoins, Grimm, se faisant ainsi un peu l'écho d'une calomnie à laquelle allusion a déjà été faite, le trouve trop imité de Rameau et trop plein de réminiscences.

Puisqu'il vient d'être incidemment question de Rameau, ajoutons un détail qui nous montrera une fois de plus le caractère bizarre de ce grand homme. Certains profitèrent de la brillante carrière du nouveau ballet, pour sembler mettre Mondonville au-dessus de l'auteur d'*Hippolyte et Aricie*. Celui-ci, dans le premier moment, fut tellement exaspéré par l'attitude hostile de cette infime minorité, qu'il déclara renoncer pour toujours à la composition (2). L'on sait que, fort heureusement, il ne tint pas parole.

Le Carnaval du Parnasse fut le premier ouvrage que fit représenter la Ville de Paris. En effet celle-ci, au

(1) Œuvre 7, Bib. du Conser., 2 ex. — Bib. Nat., V^m2^ 403. Rés. V^m1^ 458, ms. Rés. V^m2^ 122 — Bib. de l'Op., 2 ex. Parties de ch. et d'orch.

(2) Collé, *Journal* (édition Bonhomme), I, 134.

mois d'août 1749, avait reçu la direction de l'Opéra, par suite d'une dépossession infligée au directeur pour cause de déficit (1).

En 1752, une nouvelle œuvre de Mondonville est montée sur le Théâtre des Petits-Cabinets. Au commencement de l'année, après la perte, par Louis XV, de sa fille Mme Henriette, qu'il aimait beaucoup, Mme de Pompadour a l'extraordinaire idée de le consoler par une fête. C'est dans ces conditions que *Vénus et Adonis* fait son apparition à Bellevue, le jeudi 27 avril 1752, au Théâtre des Petit-Cabinets.

En courtisan avisé, Mondonville avait composé ce « ballet héroïque » en un acte, exprès pour la circonstance. Le poème était du littérateur Collé, alors « secrétaire des commandements de Mme Infante, duchesse de Parme ». La partie chorégraphique avait été réglée par le danseur Dehesse. Une comédie l'avait précédé. La fête se termine par un duo de hautbois, et un divertissement comique avec feux d'artifice. Cet ouvrage, qui n'a qu'une représentation, fera partie, lui aussi, des *Festes de Paphos*, dont j'ai déjà parlé (2).

L'année suivante fournit à Mondonville l'occasion de donner libre cours à ses instincts remuants. Mais racontons auparavant ce qui avait amené le fait.

Depuis le milieu du XVIIe siècle, la musique ita-

---

(1) Il fut repris en 1750, en 1759 (dans des *fragments)*, en 1760, en 1767 et en 1774 (Beffera, de Lajarte, ouv. cités). — *Mercure*, nov., 1749, 170. — *Correspondance littéraire de Grimm*, etc. (éd Tourneux), I, 369. — Bachaumont, *Mémoires secrets*, III, 231. — De Léris, ouv. cité. — Collé, I, 101 et 109.

(2) Duc de Luynes, *Mém.*, XI, 502. — A. Jullien, ouv. cité, 64.

lienne rencontrait, tous les jours, plus d'admirateurs chez nous. Cela motivait certaines protestations.

Cette effervescence pourra étonner quelques-uns. En effet, — penseront-ils, — d'un côté, il y avait la musique française, solennelle, pompeuse, mais d'une grande vérité d'expression, et, de l'autre, la musique italienne, vive, gracieuse, mais très conventionnelle. En réalité, du moment que c'étaient deux choses différentes, et possédant chacune leur mérite, l'on avait tort de vouloir rabaisser l'une au profit de l'autre. Pareille manière de procéder, dans le domaine artistique ou littéraire, restera toujours absurde. C'est comme si, en matière de beauté féminine, l'on avait l'idée saugrenue de prétendre que, du type blond et du type brun, l'un se trouve supérieur à l'autre. Il est injuste et ridicule de méconnaître le beau, quel qu'il soit.

Eh bien! ceux-là réfléchissent insuffisamment. La lutte — c'est ce dont il faut bien nous pénétrer — demeure indispensable ici-bas, dans tous les domaines. Certes, la tolérance se montre aussi recommandable que l'esprit sectaire haïssable; mais, d'un autre côté, quand l'instinct de conservation abandonne une collectivité, elle est perdue. Autrement dit, un élément autochtone quelconque, tout en cherchant à se modifier avec avantage, pour se conformer à la loi de l'évolution, doit savoir se défendre contre les empiétements des éléments étrangers. Sans cela, une apathie prolongée amène toujours une terrible catastrophe. Voilà l'enseignement de l'Histoire.

Voyons si les incidents qui se dérouleront devant nous confirmeront cette manière de voir, peut-être d'une allure un peu trop combative au premier abord.

Or, en 1752, une troupe de chanteurs italiens obtient

l'autorisation de jouer à l'Opéra. Ces Bouffons — ainsi on les appelait — font entendre des pièces de leur répertoire, avec un succès de plus en plus éclatant. Aussitôt un conflit aigu partage la société en deux camps, avec échange de regards de menace, de propos de défi, d'épigrammes, de bons mots et de libelles (1). La musique française, protégée par Mme de Pompadour, et naturellement par le roi, compte pour elle les esprits conservateurs, et, dans la littérature, Cazotte et l'abbé de Voisenon. La musique italienne, soutenue par la reine, réunit les esprits novateurs, à la tête desquels Grimm, d'Holbach, Rousseau et d'Alembert.

Au parterre de l'Opéra, les partisans de la musique française se placèrent sous la loge du roi, et leurs adversaires sous celle de la reine. Il y avait ainsi le coin du roi et le coin de la reine. C'est pour cette raison que la dispute — plus vive que celle des Lullistes et des Ramistes, qui s'était élevée une vingtaine d'années auparavant au sujet de Lully et de Rameau, et moins ardente que celle, très connue, des Gluckistes et des Piccinnistes — a été appelée Guerre des Coins ou Guerre des Bouffons. Elle a aussi reçu le nom de Querelle des Bouffonnistes et des Lullistes. Ce dernier mot a été employé parce que le gros du Coin du roi était surtout constitué par l'ancien parti de Lully.

C'est alors que les amateurs de la seule musique française eurent l'idée de lui faire remporter une victoire retentissante, avec une œuvre nouvelle que l'on pourrait opposer à *la Serva Padrona*, le chef-

---

(1) Les brochures les plus intéressantes, concernant cette lutte, ont été réunies à la Bib. Nat., dans le *Recueil de mémoires*. Rés. Z 334.

d'œuvre de Pergolèse, qui avait été surtout remarquée. Mondonville fut désigné pour être leur champion.

Il jeta donc son choix sur un ancien poème en trois actes de l'abbé de la Marre, écrivain coté. Ce poème portait le titre de *Titon et l'Aurore* (1). Le musicien le fit retoucher par le célèbre abbé de Voisenon. Pour le prologue, il s'adressa au littérateur Lamotte-Houdard (2).

La première représentation de *Titon et l'Aurore* (3) eut lieu à l'Opéra le 9 janvier 1753. C'est ici le point culminant de l'existence de Mondonville. A l'exception de la Camargo, tous les interprètes du *Carnaval du Parnasse* se trouvèrent de nouveau réunis. Le succès fut énorme et immédiat. D'après le *Mercure*, jamais l'on avait vu semblable foule accourir à l'Opéra (4). Le détail est exact. Aux archives de ce théâtre, j'ai constaté, à l'aide des « recettes à la porte », que la moyenne par soirée, qui dépassait alors d'un peu 2.000 livres, s'élevait, avec *Titon*, à environ 4.000.

L'on prétend toujours qu'au lendemain même de cette bataille, les Bouffons quittèrent précipitamment Paris, chassés par décision royale. C'est une erreur. Ils continuèrent leurs représentations encore pendant de longs mois, jusqu'en mars 1754. Ils se retirèrent

---

(1) Dans *l'Art musical* de 1866, p. 105, M. de Villars a fait une étude sur cet opéra.

(2) De la Porte, *Anecdotes dramatiques* (1775), II, 352. — *Merc.*, févr. 1753, 166. — De Léris, ouvr. cité.

(3) *Pastorale héroïque, dédiée à Monseigneur le Prince de Soubise. Œuvre 8.* Bib. du Conser., 2 ex. Ouvert. en concerto d'orgue. = Bib. Nat., V^{m^2}, 404. Rés. V^{m^1}, 468, ms. Rés. V^{m^2}, 123. V^{m^1}, 457, ms. V^{m^2}, 405, basse générale. = Bib. de l'Op., 2 ex., dont un ms. Parties de ch. et d'orch. = Arch. commun d'Agen, 971, fragm.

(4) *Merc.*, févr. 1753, 180.

alors devant l'indifférence générale qui avait peu à peu succédé à l'enthousiasme causé par leurs débuts (1). N'oublions pas que l'inconstance a toujours occupé une copieuse partie du caractère français.

Examinons maintenant ce qu'ont produit ces chocs de coteries, de théories, d'exagérations, de partis pris et de colères. Ils confirment le sentiment que j'exposais plus haut. Cette lutte, qui n'a connu ni vainqueurs ni vaincus, a été un très utile stimulant de notre ardeur et de notre vitalité. Rappelons, en effet, que les partisans de la musique italienne, après les succès de celle-ci, incitèrent nos jeunes musiciens à profiter des exemples récemment importés.

Le conseil fut suivi. De la collaboration de Dauvergne et de Vadé naquirent *les Troqueurs*, notre premier opéra-comique. Ajoutons en passant que l'entrepreneur de spectacles Monnet, l'instigateur de la nouvelle œuvre, la présenta au public comme étant d'un compositeur italien. Ainsi débuta un genre qui constitue l'un des beaux titres de gloire de l'école française. Je sais que beaucoup de nous le dédaignent. C'est possible. Dans tous les cas, la plupart des étrangers, moins injustes, ne les imitent guère, — et cela devrait un peu nous ouvrir les yeux.

Pour en revenir momentanément à *Titon*, que nous devrons étudier plus loin en détail, disons que la vogue continua de l'accompagner lors des reprises, en 1763, en 1764 (dans des *Fragments* et à Fontainebleau), en 1767 et en 1768 (2). A la première, des admirateurs

(1) Contant d'Orville, *Histoire de l'Opéra Bouffon* (Amsterdam, 1768), 10.

(2) Beffara et de Lajarte, ouv. cités. — Boysse, ouv. cité, 147 et 148.

enthousiastes en profitèrent pour déclarer que les circonstances exceptionnelles de la naissance de cette œuvre, n'avaient nullement influé sur son extraordinaire fortune (1). Signalons enfin trois parodies, ce qui souligne sa réussite : *Raton et Rosette*, *Rien* et *Totinet* (2).

Mondonville possédait à l'extrême, on va le voir, la faculté de deviner ce qui pouvait plaire au goût du jour. En 1722, le compositeur Mouret avait ajouté à son opéra *les Fêtes de Thalie*, représenté pour la première fois quelques années auparavant, ce que l'on appelait une *entrée*, c'est-à- dire un petit épisode accessoire, naturellement accompagné de musique. Il l'avait dénommée *la Provençale*, parce que la scène se passait en Provence. Le livret était dans le patois de ce pays.

Cette addition eut un tel succès que, par la suite, elle fut intercalée dans des ouvrages dont on voulait renforcer la réussite. En 1745 notamment, on avait, à partir de la septième représentation, recommencé cette petite opération pour le *Zélindor* de Rebel et Francœur (3).

Le fait devint un trait de lumière pour l'auteur de *Titon*. Celui-ci estima que l'idée d'un opéra dans un autre patois pouvait être monnayée. Il pensa donc — et cela bien naturellement — à l'un des dialectes du Languedoc, son pays natal.

---

(1) *Merc.*, mars 1768.
(2) De Léris, ouv. cité.
(3) Beffara, De Lajarte, Castil-Blaze, ouv. cités.

Telle est l'origine de *Daphnis et Alcimadure*, « pastorale languedocienne dédiée à Mme la Dauphine » (1).

Le livret de cette œuvre, en trois actes et un prologue, passa pour être du musicien. Il parut même sous son nom. Le rédacteur du *Mercure* dit de Mondonville, à ce sujet : « Tels étaient autrefois nos fameux troubadours. »

Deux représentations de *Daphnis et Alcimadure* eurent lieu d'abord à la cour, pendant un séjour à Fontainebleau, les 29 octobre et 4 novembre 1754 (2). Celles de l'Opéra commencèrent le 19 janvier 1755 (3).

« L'Opéra languedocien », comme on l'appelait, obtint une vogue considérable, non seulement à cause de la musique, qui plut énormément, mais aussi par les trois principaux interprètes, Mlle Fel, Jélyotte et Latour, qui, étant du Midi, prononçaient très bien le patois.

En 1762, on aurait offert au « divin » Jélyotte, sept ans après sa retraite, 24.000 livres pour se faire entendre de nouveau vingt-quatre fois dans le rôle qu'il remplissait si bien dans cet opéra. Malgré cette somme, énorme pour l'époque, le chanteur aurait refusé (4).

Plus tard, *Daphnis et Alcimadure*, traduit en français, fera sa réapparition à l'Opéra, le 10 juin 1768, avec

---

(1) *Représentée à Fontainebleau, devant leurs Majestés*, etc. *Œuvre 9.* = Bib. du Conserv., 2 ex., = Bib. Nat., V^m2^, 406 et 407. Rés. V^m2^, 124 et 125. = Bib. de l'Op., 2 ex., dont un ms. en fran. = Bib. du Conser. de Bruxelles. = Arch. commun. d'Agen, qques r. ms., 262 263 et 266. = Bib. d'Avignon, cop. de p. sép., p.p. 1.174.

(2) Duc de Luynes, XIII, 382. — *Merc.*, déc. 1754, II, 203 et 211.

(3) Et non le 5, comme l'indique la partition. (*Merc.*, fév. 1755, 75.)

(4) Castil-Blaze, *Molière musicien*, II, 470.

Mme Larrivée, Legros et Larrivée. Malgré les appréhensions que certains auront exprimées sur la fortune de cette transformation, il y aura de tels applaudissements, que — fait qui ne s'était jamais vu à l'Opéra — l'exécution devra être interrompue pour permettre à l'enthousiasme de se donner libre cours (1).

Daphnis et Alcimadure suscita naturellement plusieurs parodies (2). Il fut encore repris en 1773 (3). Enfin, en 1778, il aurait été converti en ballet, avec succès, par le danseur Dauberval (4).

Le 11 janvier 1755 mourut Royer, possesseur du bail qui assurait la jouissance du Concert Spirituel. Sa veuve et Caperan, son associé, résolurent de continuer l'entreprise jusqu'à l'expiration du contrat, c'est-à-dire juillet 1762. Mais comme ils se sentaient incapables d'assumer le fardeau de la direction artistique, Mondonville en fut chargé (5). Les fonctions de chef d'orchestre lui furent en même temps conférées.

Pour ne plus parler de Royer personnellement, disons tout de suite qu'au service célébré pour lui en l'église des Pères de l'Oratoire, le 14 janvier de l'année suivante, les musiciens de la chapelle et de l'Opéra firent entendre le *De profundis* de Mondonville, sous

---

(1) *Mém. secr.*, IV, 50. — *Merc.*, juil. 1768, I, 132.

(2) A la Comédie-Italienne : *Alcimatendre, les Bergers de qualité, l'Heureuse feinte* ou *Daphnis et Alcimadure*, qui eut du succès, surtout en province ; *les Amours de Mathurine*. — A l'Opéra-Comique : *Jérôme et Fanchonette*. Enfin, il y en eut encore une dont le nom n'est pas donné. (Morambert, *Sentiments d'un harmoniphile*, (1756), 162. — De Léris, Chouquet, ouv. cités. — *Merc.*, juillet 1768, I, 132.)

(3) *Mém. secr.*, XXIV, 284. — Beffara, De Lajarte, ouv. cités.

(4) Castil-Blaze, *Molière, musicien*, II, 470.

(5) *Merc.* avr. 1755, 194. — Arc. Nat., O[1]621[5]. — Michel Brenet, ouv. cité, 255.

sa conduite. Celui qui mentionne la chose, oubliant un peu la circonstance, ajoute, en parlant de ce motet : « Il a fait autant de plaisir... que si c'eût été la première fois qu'on l'entendit » (1). On aime à penser qu'il y a là plutôt une expression malheureuse qu'une marque d'insensibilité.

Les précédents directeurs, par une série d'habiles innovations, avaient rendu à l'aristocratique Concert des Tuileries la vogue qu'il avait un peu perdue momentanément. La nouvelle direction se trouva donc en présence d'une situation prospère. Elle sut la maintenir, en suivant simplement l'impulsion reçue. Par là même, tout en ne pouvant être classée parmi celles qui, dans l'histoire de cette grande institution, occupent une place à part, elle mérite néanmoins de l'être dans la bonne moyenne.

On dit que charité bien ordonnée commence par soi-même. Mondonville était, sans doute, intimement pénétré de cette idée, car on l'entend plus que jamais au Concert Spirituel. Examinons d'abord les nouvelles compositions qu'il y donne.

Comme motets à grand chœur, on n'en trouve que deux : le 18 mars 1755, presque aussitôt après son entrée en fonctions, l'*In exitu* (2), chanté par Mlle Chevalier, Benoist, Poirrier et Besche (3); et, le 12 avril 1756, avec Besche, Gelin et Richer, le *Laudate Dominum quoniam bonus* (4), avec orgue.

---

(1) Morambert, ouv. cité, 14.
(2) Bib. du Conser., 2 ex.
(3) *Merc.*, avr. 1755, 194.
(4) Bib. du Conser. Celle-ci possède encore le *Beati omnes*. Je n'ai pu trouver aucune trace de ce motet qui a peut-être été seulement exécuté à la chapelle du roi. C'est peut-être aussi celui dont il a été question précédemment, en 1740, et dont on n'indique pas le nom.

L'orgue avait été placé dans la salle du concert en 1748, et remplaçait depuis lors le clavecin dans l'accompagnement (1). A-t-on pris l'habitude de le mentionner spécialement chaque fois qu'il s'agissait de ce motet, alors qu'il y remplissait le même rôle que dans toutes les œuvres de ce genre? Y avait-il, au contraire, une partie réelle? — La réponse est difficile, car il ne semble pas que le temps ait conservé cette œuvre.

Des les débuts de la nouvelle direction, l'organiste Balbâtre inaugure l'usage de faire entendre cet instrument tout seul à l'aide de concertos. En conséquence, le 28 mars 1755, on admire encore, mais alors jouée sur l'orgue, par ce virtuose, et pour la première fois ainsi, une des *Sonates de clavecin* de Mondonville. On voit que celui-ci présentait ses compositions sous toutes les faces possibles.

Dans le même ordre de faits et d'idées, le 4 avril suivant, l'orgue dit l'ouverture de *Daphnis et Alcimadure*. Les ouvertures des autres opéras de Mondonville viendront par la suite, interprétées soit par Balbâtre, soit par Damoreau.

Au Concert Spirituel, il y avait deux genres de compositions, les airs italiens et les petits motets, dans lesquels les compositeurs étaient effacés au profit de ou des exécutants. Il s'ensuit que ces derniers seuls se voyaient mentionnés. Laissons de côté les airs italiens qui ne nous intéressent pas ici, et ne considérons que les petits motets.

Parmi ces œuvres peu importantes qui restent ainsi sans nom d'auteur, Mondonville en a certainement composé quelques-unes. On peut affirmer le fait sans

(1) Michel Brenet, ouv. cité, 235.

crainte de se tromper. Ainsi, le 31 mars 1755, il y a notamment un *Regina cœli* chanté par Mlle Fel, sans aucune indication. Or, on apprend, le 24 décembre suivant, que cette œuvre sort des mains du directeur artistique du concert.

Du reste, du moment que Mondonville avait là une occasion de remplir sa bourse, il est peu vraisemblable qu'il l'ait laissé passer. Mais je m'aperçois qu'après avoir exprimé l'intention d'énumérer sèchement les faits, afin d'en tirer plus tard conclusion et jugement, je laisse percer quelquefois mes impressions. Il est vrai que, chez notre musicien, l'homme reste inférieur à l'artiste, n'inspire pas sympathie. On s'en perçoit du premier coup. J'ai tort néanmoins d'agir ainsi. Je le reconnais et m'en excuse. Dans tous les cas, si anticipées que soient mes appréciations, elles ne se montreront jamais partiales.

De plus, le 27 mars 1755, Besche et Richer chantent de lui une composition appelée *Concerto accompagné de voix*. On en compte deux à partir du 10 avril 1757. Or, c'étaient tout simplement des petits motets. Nous en trouvons la preuve le 17 mars 1758, avec un *Exultate justi* de lui, baptisé *Concerto de voix* (1).

Enfin, ses fameuses *Pièces de clavecin* sont utilisées une fois de plus. Il en tire de petits motets, en rapportant des paroles latines sous la mélodie. Le premier de ce genre fut lancé le 1er novembre 1757.

En 1758, au mois d'avril, obligé à cela par ses nombreuses occupations ou des ennuis administratifs,

(1) Ni cette œuvre, ni le *Regina cœli* ne figurent dans les *Pièces de clavecin avec voix ou violon*.

Mondonville donne sa démission de sous-maître de la musique de la chapelle du roi. Nommé à ce poste en 1740, — on s'en souvient, — il en avait pris possession effective le 25 janvier 1745, après la mort de Campra (1).

Par suite d'un usage alors en vigueur, mais qui, cependant, subissait des exceptions, les compositions au répertoire de la chapelle du roi étaient la propriété de celui-ci. Désirant pouvoir faire graver ses motets, Mondonville, se retirant, eut donc à les demander à Mgr de Guérapin, évêque de Rennes, et maître de la chapelle-musique. Une réponse négative entraîna deux conséquences : les œuvres en question n'allèrent jamais à l'imprimerie, et Mondonville se vit accorder une pension de 1.000 livres, ce qui dut le rasséréner (2). Son ami de Voisenon, tout à fait de son parti en la circonstance, prétend que cette pension fut mal payée (3). Je n'en crois rien, car la prétendue victime ne se laissait jamais oublier, nulle part.

Toujours en 1758, l'auteur de *Titon*, éprouvant encore le désir de se faire remarquer par une innovation, ne se trouva pas à bout de ressources. Il voulut essayer le motet à grand chœur sur des paroles françaises, sorte de cantate sacrée, ou, si l'on préfère, de raccourci de ce divertissement pieux, de cet opéra sacré en langue vulgaire, non représenté, mais seulement joué, qui s'appelle l'oratorio.

Donc, le 24 mars 1758, le Concert des Tuileries

---

(1) Duc de Luynes, VI, 278 (cité par M. Brenet).
(2) Id., XVI, 415. — Arch. Nat., Z1a 486 ; O1 842.
(3) Œuv. compl., IV, 157.

donne, sous le titre de « motet français », *les Israélites à la montagne d'Horeb* (1).

Le poème, écrit par l'abbé de Voisenon, existe dans le *Mercure*. Il retrace l'épisode bien connu de Moïse encourageant les Israélites qui se plaignent, et faisant sortir l'eau du rocher (2).

Avec l'auréole de ses précédents triomphes, Mondonville devait forcément réussir. En effet, il réussit.

Afin d'épuiser immédiatement le sujet de l'oratorio, j'abandonnerai momentanément l'ordre chronologique.

Encouragé par le succès des *Israélites à la montagne d'Horeb*, Mondonville s'empressa de faire exécuter, le 3 avril 1759, par conséquent un an après, un autre « motet français », *les Fureurs de Saül* (3). Le livret, toujours de l'abbé de Voisenon, tenait l'aventure de Saül que David ramène au calme, en lui servant de la musique émolliente.

Dans ce genre, il faut classer aussi *les Titans*. C'est du moins Mondonville en personne qui l'a voulu, en employant la même expression de « motet français » (4). Le livret, annoncé encore comme étant de lui, émanait en réalité de l'abbé de Voisenon (5). Tiré d'un prologue de Fontenelle, il prenait, dans la mythologie, la fable des Titans essayant de détrôner Jupiter.

Les Titans (6), exécutés le 13 mars 1761, réussirent.

---

(1) Paris, Frères Estienne, 1758.

(2) *Merc.*, avr. 1758, I, 171.

(3) *Annonces*, 18 avr. 1759. — *Merc.*, avr., 1759, 204. Paris Vve Delormel, 1759, in-4.

(4) *Spectacles de Paris* de 1762, 138. — *Merc.*, avr. 1761, I, 175. — *Annonces*, 25 avr. 1761.

(5) *Mém. secr.*, XVI, 139.

(6) Paris, P. de Lormel, 1761, in-4°.

Un certain étonnement accueillit cependant l'inconvenance de la qualification primitive. Ce « poème français » — telle sera la nouvelle et plus heureuse formule au bout de quelques exécutions — fut même jugé supérieur aux deux oratorios.

Les auditions de ces trois dernières partitions, redemandées plusieurs fois par le public (1), se répétèrent au Concert Spirituel, jusqu'au commencement de l'année 1762.

Revenons maintenant un peu en arrière, afin de connaître ce que Mondonville a fait alors pour le théâtre. Cet examen sera très court, car on ne trouve qu'une seule œuvre nouvelle; et encore nous allons voir ce qu'il faut penser de sa nouveauté.

Ce musicien admettait, en matière de composition musicale, ce qu'une sage économie appelle, en matière culinaire, « l'art d'accommoder les restes ». En effet, le 9 mai 1758, l'Opéra donna de lui *les Festes de Paphos*, « ballet héroïque » composé de trois actes sans aucune espèce de connexité entre eux. C'était la réunion des trois œuvres suivantes : *Vénus et Adonis*, *Bacchus et Erigone*, *l'Amour et Psyché* (2).

Nous avons déjà rencontré les deux premières en parlant du Théâtre des Petits-Cabinets. Quant à la troisième, j'ignore dans quelles circonstances Mondon-

---

(1) *Merc.*, avr. 1759, 204; mai 1759, 188. — *Annonces*, 29 mars 1758.

(2) Bib. Conser., 2 ex. Un autographe de *l'Amour et Psyché*. M. Malherbe, l'homme compétent entre tous pour trancher la question, m'a dit que c'est le seul autographe musical de Mondonville qu'il connaisse, avec une page qui se trouve à l'Opéra dans le ms. du 3e acte de *Daphnis*. = Bib. nat., Vm² 408. — Rés. Yb 728 et 771, fragm. = Bib. de l'Op., 2 ex. plus un ms. — Div. parties de ch. et d'orc. = Bib. du C. de Bruxelles.

ville l'avait écrite. Je sais seulement que le sempiternel abbé de Voisenon en avait fait les paroles, que son collaborateur prétendit toujours être de lui (1).

A l'Opéra, le spectacle était autrefois plus court en été qu'en hiver. Pour se conformer autant que possible à cet usage, vraisemblablement amené par désir de bien être, l'affiche se modifiait en conséquence. Certaines pièces, qui étaient ordinairement accompagnées d'une autre, apparaissaient alors seules. C'est ainsi qu'au bout de quelques représentations, le prologue des *Festes de Paphos* fut supprimé (2).

L'Amour et Psyché surtout attira le succès. Il eut une parodie (3) et fut ensuite repris (4). En 1769, il servit de rentrée à Sophie Arnould qui fut reçue avec transport (5).

En juillet 1762, le Concert Spirituel voit sa direction veuve Royer, Caperan et Mondonville remplacée par une autre, formée de Caperan, du compositeur Dauvergne et de Joliveau, secrétaire de l'Académie royale de musique. Ceux-ci entrent naturellement en pourparlers avec Mondonville, que l'on ne pouvait décemment tenir à l'écart. Ils lui offrent 1.500 livres par an pour avoir la jouissance de sa musique pendant la durée de leur bail, en lui promettant, de plus, d'en soigner l'exécution selon ses désirs. Puisque l'on n'avait plus l'homme, ce qui navrait (6), il fallait au moins pouvoir jouir de ses œuvres.

---

(1) *Mém. secr.*, XVI, 155.
(2) De Léris, ouv. cité.
(3) *Les Amours de Psyché*, à la Comédie-Italienne.
(4) En 1760 et en 1769; en 1762 à la Cour, à Fontainebleau.
(5) *Mém. secr.*, IV, 367.
(6) *Mém. secr.*, I, 87.

D'abord l'avarice de Mondonville trouve la somme proposée insuffisante. Ensuite, sa finesse estime qu'il faut « laisser reposer sa musique » pendant quelque temps, car il se rend très bien compte que le public en a, comme le dit excellemment le spirituel rédacteur des *Mémoires secrets*, « par-dessus les oreilles » (1). Bref, l'entente ne peut se faire, et Mondonville se retire bientôt, escorté de ses manuscrits. C'était la rupture.

La nouvelle direction était pour ainsi dire obligée de la divulguer, en l'expliquant. Agir autrement, l'on s'aliénait les habitués de l'endroit. Aussi, toute penaude, en une lettre adressée au *Mercure*, elle l'annonça. Elle mit le public au courant de l'incident, humblement s'excusa, en lui promettant de faire tous ses efforts pour « varier ses amusements (2) ».

Ces craintes ne furent que trop fondées. En effet, les amateurs qui fréquentaient ce spectacle étaient tellement accoutumés à leur compositeur préféré, qu'en ne l'entendant plus, ils en manifestèrent du regret. Bachaumont, toujours très favorable à l'auteur de *Titon*, va même jusqu'à porter une accusation formelle contre la jalousie de Dauvergne, d'avoir amené le résultat universellement déploré (3). Néanmoins, peu à peu, le calme de l'oubli recouvre cette petite agitation, et le public finit par supporter d'être sevré de compositions qu'il connaissait par cœur.

Ainsi disparurent momentanément du Concert Spirituel non seulement les œuvres de Mondonville, mais

(1) I, 140.
(2) *Merc.*, juill. 1762, II, 136. — Michel Brenet, ouv. cité.
(3) *Mém. secr.*, I, 123, 130.

aussi celles appartenant à un genre qu'il avait voulu ressusciter, l'oratorio.

Il ne faudrait cependant pas voir là une justification des insinuations portées contre les sentiments de Dauvergne. En effet, lorsqu'à la fin de 1771, celui-ci fit encore partie d'une autre direction de ce spectacle, en compagnie, cette fois, de Joliveau et du compositeur Pierre Berton, l'on entendit de nouveau les partitions de Mondonville. Ce dernier, alors aux termes d'un traité de neuf années, qui lui avait procuré la jolie petite somme de 27.000 livres, devait, quand il en serait requis, fournir ses motets, et en diriger l'exécution (1).

Pour ne plus revenir sur le rôle de notre compositeur au Concert des Tuileries, disons qu'après sa mort, arrivée en 1772, il ne sera plus joué que pendant quelques semaines. Les excellents artistes Gaviniès, Gossec et Leduc l'aîné, après avoir pris en mains la conduite de l'affaire, la modifieront jusque dans la disposition des programmes, et donneront une habile impulsion à ce concert.

En conséquence, Mondonville ne sera plus joué du tout dans le lieu qui avait vu ses débuts à Paris. Bien plus, l'avenir ne lui sera pas plus favorable dans les entreprises similaires qui se succéderont par la suite.

Selon la méthode que j'ai cru devoir adopter, suivons-le maintenant au théâtre.

Dans tous les pays civilisés, les monuments historiques sont protégés de la stupidité du vandalisme par de sages dispositions législatives. Il n'en est pas ainsi

(1) *Mém. secr.*, V. 244.

pour les chefs-d'œuvre de la musique. Aussi les traite-t-on parfois d'une façon véritablement scandaleuse. Certains font une courageuse campagne contre ce lamentable état de choses, qui date malheureusement de bien longtemps.

Ainsi, en 1765 notamment, l'Opéra reprit le *Thésée* de Lully et Quinault. Mais, afin de complaire au public, on n'hésita pas à infliger aux récitatifs la promiscuité d'une musique nouvelle, et à couper certaines scènes, pendant que l'on allongeait les divertissements. Ces adjonctions firent d'ailleurs beaucoup d'effet, parce que l'on avait laissé croire qu'elles étaient du vieux maître (1). C'est la foi qui sauve!

Mondonville se demande s'il ne doit pas tirer profit de la notoriété dont jouit toujours le livret de Quinault. Avec sa fatuité de croire que toutes ses œuvres doivent ignorer la crainte de l'insuccès, il se répond affirmativement. Mais comme semblable audace ne peut être confessée, sa féconde imagination invente une thèse ingénieuse. Il prétend que du moment que, pour les motets, tout le monde a la faculté de travailler sur les mêmes textes, il devrait en être ainsi pour les opéras, comme cela se passe d'ailleurs en Italie. Donc, en écrivant son *Thésée*, il ne veut pas attaquer Lully, mais simplement admirer Quinault (2).

En somme, c'était une manière comme une autre de solliciter encore et toujours l'attention. En effet, d'autres compositeurs avaient bien déjà procédé ainsi, — pour des livrets que la musique avait laissés inaperçus, il est vrai, — mais sans lancer préalablement

(1) Beffara, ouv. cité.
(2) *Merc.*, déc. 1765, 238.

une tapageuse proclamation au public. Quelques années auparavant, en 1758, Dauvergne avait utilisé une œuvre de Fontenelle, *Énée et Lavinie*, sur laquelle Colasse avait jadis écrit une partition. Rappelons enfin qu'en 1748 Rameau s'était servi, pour son *Pygmalion*, d'un livret de Lamotte-Houdard, auquel La Barre avait fait voir le feu de la rampe, la dernière année du siècle précédent.

Le 22 juin 1765, une répétition de *Thésée* eut lieu au théâtre des Menus (1). L'accueil fut tellement peu sympathique, que l'on se demanda si la représentation aurait lieu (2). Néanmoins, le 7 novembre suivant, elle fut donnée à Fontainebleau. Mais malgré l'appoint d'une mise en scène splendide, l'ouvrage ne plut toujours point (3).

Mondonville, qui ne possédait vraisemblablement pas la bosse de la résignation, voulut aller en appel devant le public. Il parvint ainsi à susciter très habilement le désir général de connaître sa tentative (4). Le 13 janvier 1767, *Thésée* parut donc sur l'affiche de l'Opéra; mais, à la quatrième représentation, la pièce dut être retirée (5). Elle le fut même si bien qu'il ne m'a pas été possible de trouver le moindre vestige de la partition.

Le camp des Bouffons fut dans la joie. Crispé par l'esprit étroit et sectaire, on y dit méchamment que

---

(1) Ce théâtre se trouvait sur l'emplacement actuel du Conservatoire.

(2) *Mém. secr.*, II, 233.

(3) Id., II, 298; XVI, 290. — *Corres. litt.*, VI, 417. — Boysse, *Journal de Papillon de la Ferté*, 175

(4) *Mém. secr.*, XVIII, 270.

(5) *Merc.*, fév. 1767, 167.

c'était un mauvais métier que de vouloir abattre les anciens autels, mais qu'il fallait les laisser tomber en poussière (1).

Mondonville refusa de toucher ses honoraires pour la partition et ses droits d'auteur sur les représentations (2). Malgré les compliments que certains lui adressèrent pour cet acte heureusement inspiré, son amour-propre dut profondément souffrir, lorsque, quelques jours après, l'œuvre de Lully fut reprise avec succès, travestie, bien entendu (3).

Il fit, probablement aussi, ressortir cette pseudo-générosité pour tâcher d'obtenir de l'Opéra une pension. Semblable mesure était déjà intervenue, d'une façon exceptionnelle, par exemple pour Rameau. En tous cas, les directeurs de ce spectacle, soi-disant « pour encourager les auteurs à travailler pour leur théâtre », obtinrent du ministre, au mois de février 1768, la permission de lui verser une pension de 1.000 livres (4). La blessure, que son amour-propre avait reçue, dut être certainement plus adoucie par cette décision que par une dithyrambique pièce de vers, parue dans *le Mercure* en guise de post-scriptum de la lettre directoriale portant le fait à la connaissance des populations. Cependant, cette poésie anonyme, se prétendant l'écho des accents du public, l'appelait le « moderne Orphée », ce qui était incontestablement très flatteur.

Quelques années après, nous rencontrerons la der-

---

(1) *Corres. litt.*, VII, 221.
(2) *Merc.*, id.
(3) Beffara, ouv. cité.
(4) *Mém. secr.*, III, 360. — *Merc.*, mars 1768, 182.

nière composition de notre musicien. Le 29 mai 1771, le mariage du comte de Provence, le futur Louis XVIII, avec Marie de Savoie, fournira l'occasion d'une fête à Versailles. Mondonville y donnera un « ballet héroïque » en trois actes, *les Projets de l'Amour* (1). Il fera encore croire que le poème sort de sa plume (2), alors qu'il est de son traditionnel collaborateur, l'abbé de Voisenon.

L'ouvrage, représenté encore le 5 juin suivant, n'aura aucune espèce de succès. Un adversaire ira même jusqu'à dire que c'est « la plus forte dose d'ennui que l'on ait jamais servie à un roi très chrétien » (3). Cette fois, l'on n'assistera pas à une nouvelle protestation de Mondonville sur la scène de l'Opéra, soit qu'il ait mis à profit la leçon qu'il avait reçue avec son *Thésée*, soit qu'il en ait été empêché par la mort.

En effet, il mourut dans sa maison de campagne, à Belleville, près Paris, le 8 octobre 1772, à 61 ans.

Le 4 décembre suivant, un service funèbre fut célébré, en l'église des Petits-Pères, à son intention (4). Floquet, jeune compositeur de 22 ans, qu'un concours de composition du Concert Spirituel avait attiré à Paris quatre années auparavant, y fit entendre une messe. Celle-ci, comme la plupart de ses œuvres, fut l'objet de vives critiques (5).

Le Mercure publia, en l'honneur de Mondonville, les

---

(1) Boysse, ouv. cité, 302.

(2) *Mém. secr.*, V, 315.

(3) *Corres. litt.*, IX, 334.

(4) C'était sa paroisse, car on voit, sur plusieurs de ses compositions, qu'il demeurait rue Neuve-Saint-Augustin.

(5) Id., 285. — *Journ. de musique* (1773), I, 75.

vers suivants qui, s'ils semblèrent certainement peu macabres au scepticisme contemporain, font sourire le nôtre (1) :

Quand le célèbre Mondonville
Pour jamais eut fermé les yeux,
De Jupin, la courrière agile,
L'annonça bientôt en tous lieux.
Euterpe, surprise, immobile,
Cessa ses chants harmonieux :
Tithon, accablé de tristesse,
De l'*Aurore* essuya les pleurs ;
Le dieu qui préside au Permesse,
Du destin blâma les rigueurs
Qui, sans attendre la vieillesse,
Trop souvent séparait des cœurs,
Que leur mutuelle tendresse
Enivrait de mille douceurs.
Accusant toute la nature,
Du jour détestant le flambeau,
On vit la belle *Alcimadure*
Le regretter sur son tombeau !
Ce mortel, digne de mémoire,
Célébra l'Olympe et ses dieux ;
A son talent il dut sa gloire,
A son esprit l'art d'être heureux !

On raconte qu'au moment de sa mort, il traduisait le *Thémistocle* de Métastase pour le mettre en musique (2). Plus probablement, il s'apprêtait à continuer ce qu'il avait toujours fait, et ce qui est dans la pratique courante : composer sur un livret écrit par un autre.

Après le décès, sa veuve et son fils furent chacun gratifiés d'une pension de 600 livres, « sur les fonds ordinaires des Menus-Plaisirs, sans retenue, en considération des services » qu'il avait rendus (3).

---

(1) *Déc.* 1772, 197.
(2) *Nécrologe*, 135.
(3) Arch. Nat., O¹842.

De ce qui précède, l'on peut constater que, comme je l'avais annoncé, Mondonville est un musicien d'une certaine envergure. Donc, essayer de le tirer de l'oubli total dans lequel il est tombé, constitue une entreprise fort juste. En 1895, elle a hanté, avant le mien, par conséquent, l'esprit des Félibres de Paris. (Ces messieurs forment un de ces nombreux groupements soi-disant amicaux de la capitale, dont le but est une mutualité spéciale à l'usage exclusif des arrivistes d'une province donnée.) Ils ont donc eu raison, en principe, de vouloir élever, dans le parc des Buttes-Chaumont, un buste au maître de chapelle de Louis XV (1); seulement, ils ont eu tort de prendre comme prétexte que notre musicien a écrit une pastorale en dialecte languedocien. Leur ardeur méridionale affirmait ainsi une chose sur laquelle nous devrons élever certains doutes.

Le projet a-t-il été abandonné? Ou bien est-il en train d'agoniser dans des oubliettes administratives?

Dans tous les cas, s'il m'est permis d'exprimer une réflexion, je crois que, pour bien faire connaître un artiste du passé, le livre restera toujours préférable à la statue. Néanmoins, il va sans dire que je suis loin d'être hostile à l'idée d'élever un monument à l'auteur de *Daphnis*, — puisqu'il est de pratique constante d'agir ainsi même à l'égard de personnalités de deuxième ordre. J'estime seulement que, en semblable occurrence, il faudrait faire la chose dans le pays d'origine du sujet. Que l'on cesse enfin de gêner la circulation de nos voies publiques de Paris, avec des statues qui poussent un peu à tous les carrefours, comme certaines végétations dans les endroits humides...

---

(1) *Ménestrel* du 21 avril 1895.

CHAPITRE II

LE COMPOSITEUR

Musique religieuse. — Cantate Domino. — *Petits motets.* — *Oratorios.* — *Musique de théâtre.* — Titon. — Daphnis. — *Musique instrumentale.* — *Sonates.*

Après classification chronologique de toutes les œuvres de Mondonville, leur examen s'impose. Bien entendu les principales seules nous arrêteront. Cela va de soi. Par le fait de la vogue exceptionnelle de leur auteur, elles ont été entourées d'admirations factices et de malveillances injustes. Il faudra, nous dégageant de toutes ces impressions excessives et contraires, les regarder d'un œil clair, afin d'en bien apprécier la valeur réelle.

Comme on l'a vu, il a composé de la musique religieuse, de la musique de théâtre, et de la musique purement instrumentale. Choisissons, pour notre étude, l'ordre suivi dans cette énumération.

*
* *

Lorsque Mondonville débuta, la musique religieuse comprenait deux genres : le grand et le petit motet. On se rappelle qu'il ne cultiva pour ainsi dire que le premier.

J'ai indiqué sommairement la nature de la série de cinq à dix morceaux dont se composait le motet à grand chœur. Un peu plus de précision devient maintenant nécessaire. L'orchestration se réduisait à deux

parties de violons et une basse continue. On y ajoutait parfois des flûtes, hautbois ou bassons. Des solos étaient réservés aux récits (1) et aux duos.

Quand un compositeur écrivait une œuvre de cette espèce, il y faisait se coudoyer fraternellement le pseudo-religieux, le pastoral, le sentimental, le solennel et le guerrier. Il y observait aussi très rigoureusement des contrastes, de façon à bien faire valoir chacune des pages par rapport aux autres.

On sait que l'une des caractéristiques de l'école française a toujours été la recherche des effets descriptifs et pittoresques. Les motets à grand chœur n'échappèrent pas à cette tendance. Certaines idées, plus ou moins insinuées par le texte, appelaient des effets aussi affectionnés que convenus. Ainsi, rencontrait-on une allusion guerrière, immédiatement éclataient gracieusement trompette et timbale. La phrase évoquait-elle une pensée champêtre, aussitôt s'avançait gentiment un rythme de pastorale, quelquefois émaillé par le doux murmure de la flûte. Entrevoyait-on un peu d'agitation dans le coin de la nature dont il était question, soudain rugissait aimablement une « tempeste ».

Bien plus, quelques mots même exigeaient impérieusement les honneurs d'un commentaire musical. On faisait un emprunt au magasin traditionnel des décors sonores. Néanmoins, il ne faut pas sourire. Voyons simplement l'intention. On agissait ainsi, assoiffé que l'on était de vérité.

La musique religieuse alors comptait au premier rang Lalande qui venait de mourir quelques années

---

(1) On appelait ainsi les airs.

auparavant. Mondonville, le continuant, prend sa manière de traiter le grand motet, et ne le modifiera jamais dans aucun détail. Une différence à noter, cependant, en sa faveur. Elle réside tout entière dans l'écriture de ses parties de violons. A un contrepoint lourd et massif, il en substitue peu à peu un autre rendu beaucoup plus souple par un fréquent emploi de fragments d'arpège et de notes de valeur brève. Cette particularité provient de sa connaissance approfondie des ressources du violon.

En ce qui touche le domaine descriptif et pittoresque, on voit, dans son *In exitu*, un effet qui se rencontre, en 1677, dans l'*Isis* de Lully, un « chœur tremblé ». Ce compositeur, voulant, dans un chœur, représenter la sensation que donne le froid, avait très heureusement recouru à un « agrément » nommé « tremblement », c'est-à-dire en somme à une sorte de trille. Ce frisson perpétuel, accompagnant chaque syllabe, était très heureusement trouvé. Mondonville met en valeur la phrase *Mare fugit* avec ce même procédé. Mais ici, ce dernier était assurément moins à sa place.

Ce motet se signale encore par un autre procédé que l'on trouve parfois chez les compositeurs d'alors. Exceptionnellement, ils utilisaient une mélodie liturgique, que l'on ne revoyait plus ensuite. Mondonville, agissant de même, a exposé à l'unisson la phrase *In exitu*, telle qu'on la chante encore dans les églises.

Pour prendre un motet à grand chœur de Mondonville à titre de spécimen, je préfère en choisir un autre d'un type plus normal, et m'arrêterai à son *Cantate Domino*.

Parlons d'abord de la tonalité des neuf morceaux

dont il se compose. Les trois premiers sont en *la* majeur, le quatrième en *sol* majeur, le cinquième, le sixième et le septième en *mi* mineur, le huitième en *la* mineur et le neuvième en *la* majeur. Au point de vue tonal, ce genre de composition suivait la musique de théâtre. En effet, son exécution, qui durait environ vingt minutes, ne pouvait s'astreindre, sans glisser dans la monotonie, à l'usage, alors presque toujours suivi dans le style instrumental, de laisser toutes les parties d'une œuvre dans la même tonalité.

Pour prouver combien les contrastes seront généralement observés entre les morceaux de ce motet, il suffit d'énumérer la nature de ceux-ci : chœur, duo à deux dessus, récit et chœur, récit de dessus, récit de basse-taille, chœur, duo grave, petit chœur (c'est-à-dire page réservée aux meilleurs choristes), enfin duo et chœur. On apportera aussi le plus grand soin dans la répartition des divers mouvements suivants : « gay », rondement, légèrement et lentement.

Tous les morceaux ont deux caractéristiques communes : ils commencent par une ritournelle instrumentale qui est la présentation de la phrase principale ou de ses premières mesures ; et pas un seul ne recourt aux instruments à vent.

Au point de vue du développement, les procédés employés peuvent très bien se ramener à deux principaux.

Le premier ne s'applique qu'aux morceaux à une voix. Deux phrases suffisent : une pour la voix et l'autre pour l'orchestre. On les répète plus ou moins intégralement.

Le second procédé intervient lorsque plusieurs voix se font entendre, soit simultanément, soit successive-

ment. Il comporte plus de longueur et de complexité. Toutes les pages de cette catégorie offrent un mélange plus ou moins bien agencé, plus ou moins ingénieux et plus ou moins monotone du thème principal, de thèmes accessoires, de leurs fragments en imitation, et de passages de transition. On discerne cependant que l'ancêtre commun et très reculé a dû être la fugue. Ainsi, à chaque instant, une partie commence, à laquelle les autres s'allient en interventions successives. Et, quand un vague contre-sujet s'est montré exceptionnellement, comme par exemple dans le premier morceau, il n'escortera pour ainsi dire plus son sujet.

Au point de vue mélodique, les thèmes présentaient une certaine durée. Ceux qui appartenaient exclusivement aux solistes étaient naturellement plus enguirlandés que ceux qui ne s'appliquaient qu'aux choristes. Les développements devenaient moins simples.

Il faudrait encore signaler l'emploi de formules rythmiques, mais utilisées avec peu d'adresse ; et enfin, dans les ensembles, le chœur reprenant immédiatement le motif d'un soliste, absolument comme au théâtre.

Ce motet mérite deux petites critiques. Le *Lætetur Israel*, le deuxième morceau, a un thème principal qui ressemble, comme ligne mélodique et comme rythme, à celui du premier morceau. Ensuite le *Quia bene* et l'*Exultationes Dei*, deux « récits » qui se suivent, ont un développement à peu près identique, par suite de la raison précédemment indiquée, quand nous avons étudié les deux procédés utilisés pour cet objet. Il est évident que, dans ces deux cas particuliers, Mondonville s'est trompé.

Les grands motets de Mondonville commencèrent sa réputation de compositeur. C'est par eux qu'il conquit bientôt la royauté du succès. Pendant la durée de leur vogue, ils furent répétés à satiété, sans jamais lasser. Ils attirèrent à leur auteur le titre de premier compositeur de musique religieuse de l'époque. Cette situation prépondérante était tellement bien établie, que personne n'osa la lui contester sérieusement, même parmi ses adversaires les plus acharnés.

Sur ce chapitre, les éloges arrivaient intarissables. Un beau jour, la prose ne suffisant plus, la poésie fut mise à contribution. On voit un certain Tavenot adresser à notre musicien, au sortir du Concert Spirituel, une pièce de vers, après avoir entendu son nouveau motet *Laudate Dominum* (1). Cette élucubration ne mérite pas la reproduction. Pourquoi gâcher du papier, de l'encre et surtout du temps?

Le *Venite exultemus* était considéré comme le chef-d'œuvre de Mondonville. Ainsi, fréquemment se rencontre cette expression « l'auteur du *Venite exultemus* », quand on voulait employer une périphrase pour le désigner. Cette même œuvre, pendant qu'on l'exécutait au Concert Spirituel, aurait suggéré à Charles Coypel son tableau de l'Adoration (2).

Dans le domaine du motet à grand chœur, les contemporains ont placé Mondonville à côté de Lalande. A vrai dire, nous l'y retrouvons encore. Nous sommes bien forcés d'admirer sa grandeur calme, imposante

---

(1) *Mercure*, mai 1752, 242.
(2) *État*, etc., 23.

et incontestable, bien qu'un peu froide. Moins solennel que son prédécesseur, il l'égale presque.

Ce genre, dont le fond liturgique s'alliait de façon étrange à une forme et à une exécution très profanes, n'était à sa place ni à l'église, ni même — il faut bien l'avouer — au concert. Il a fort heureusement disparu. D'ailleurs, sa longue existence ne compte pas un seul chef-d'œuvre, mais seulement quelques pages recommandables. Parmi ces dernières, celles de Mondonville sont des meilleures.

Le grand motet, quand on en retranchait les chœurs, et diminuait la longueur, devenait le petit motet. Celui-ci était exclusivement destiné à faire briller des chanteurs en vogue. On conservait les ritournelles instrumentales pour mettre en valeur la voix, et lui donner le temps de se reposer.

Nous avons vu que Mondonville avait composé des petits motets, en leur conférant le titre de *concerto de voix*. Le temps ne semble pas en avoir conservé un seul.

On doit classer dans cette catégorie ses *Pièces de clavecin avec voix ou violon*.

Cette œuvre bizarre est un recueil de neuf petits motets. Un avertissement prévient que la voix peut être remplacée par un violon, et « qu'à défaut d'un violon ou d'une voix, l'accompagnement tiendra lieu de pièce ». Cette explication précise une citation d'Horace, inscrite sur le feuillet précédent, qui flatte habilement l'amour-propre de ou des exécutants, au détriment d'Apollon :

Dic melos, seu voce nunc mavis acuta,
Seu fidibus, cithara vœ Phœbi.

L'idée d'autoriser la substitution du violon à une voix est encore admissible ; mais pas celle qui, en permettant le seul accompagnement, veut donner une partie pour le tout. Le qualificatif d'excentricité est mérité ici.

D'ailleurs, cet ensemble ne présente aucune valeur. Chaque morceau se constitue généralement d'une phrase redite plus ou moins. Si l'on insistait pour l'indication de quelques pages, je signalerais le *Benefac, Domine*, le *Paratum cor meum* et le *Quare tristis es*.

Ce recueil n'attire véritablement que par un détail intéressant. C'est la première page dessinée par Rigaud, le portraitiste. Sous une immense colonnade, qui ouvre une jolie perspective sur la campagne, une femme, assise dans les plis d'une étoffe riche, chante en s'accompagnant sur un splendide clavecin. Le motif est entouré d'instruments de musique, de palmiers, d'encensoirs, de vases de parfums, et enfin d'anges ou d'amours. — ce que l'on ne peut dire d'une façon exacte.

Il ne faut pas s'étonner de ce mélange d'attributs religieux et profanes. Quand Rigaud a vu que Mondonville réquisitionnait la mythologie au sujet de l'Écriture sainte, il l'a tranquillement suivi dans cette voie.

Le principal titre de Mondonville comme compositeur religieux est d'avoir essayé d'introduire l'oratorio en France. Nos bibliothèques publiques ne paraissent pas contenir une seule de ses œuvres dans ce genre. Il faut donc renoncer à savoir exactement ce qu'elles pouvaient être, et nous en tenir aux appréciations des contemporains.

Les Israélites à la Montagne d'Horeb recueillirent du *Mercure*, partisan de la musique française, les éloges suivants : « On peut avancer qu'il (le poème de l'abbé de Voisenon) est essai et modèle tout à la fois. Il prouve, mieux que tout ce que l'on a pu écrire, que notre musique est susceptible de tous les modes et de toutes les expressions qu'on lui a refusés : il enrichit notre musique d'un genre nouveau qui lui manquoit. Pour tout dire, en un mot, il est digne de la musique de M. de Mondonville, qui l'a rendu avec toute la sublimité que le sujet demande, et qui, à un spectacle différent, semble avoir retrouvé son Quinault. »

Enfin on applique au poète et au musicien le vers du collaborateur de Lully :

L'honneur est égal entre vous.

Naturellement, les Bouffonnistes furent d'un autre avis. Grimm s'exprime ainsi : « Rien à dire de la musique, ni en bien ni en mal, à moins que l'on ne regarde comme un très grand mal de traiter sans sublimité un sujet aussi admirable. »

Jusqu'ici, l'on peut, répétant son expression, trouver également qu'il n'y a rien à dire de son appréciation. Mais il ne saurait en être de même quand on le voit ajouter que la musique française n'existera jamais, tant qu'elle ne saura pas « marquer distinctement les limites du récitatif et de l'air (1) ». Étant donné l'art de l'époque, j'avoue ne pas saisir la portée de cette phrase.

Grimm termine par cette théorie qui courait alors sinon les rues, du moins les ruelles : « Poètes, musi-

(1) *Corres. litt.*, III, 496.

ciens, ne travaillez que lorsque, tourmentés par votre génie, vous êtes forcés de céder aux impulsions du dieu qui vous agite. »

Il y avait enfin ceux qui se tenaient entre les deux coins, ou dans l'un et l'autre, tout en n'appartenant à aucun. C'était le groupe spécial que l'on rencontre toujours dans les questions qui divisent l'opinion, et où les extrêmes se touchent : les indépendants, les sceptiques, les malins et les microcéphales. Ceux-là trouvèrent que le nouveau genre méritait encouragement, que le livret était bien fait, mais que la musique ne devait pas continuer d'avoir le style de l'opéra (1). Il y a tout à parier cependant que cette dernière critique avait frappé juste.

Nous possédons enfin un détail qui prouve que Mondonville ne s'entêtait pas, et qu'il savait tenir compte des indications qu'il recevait.

Comme on avait remarqué que l'orchestration trop chargée d'un chœur des *Israélites* empêchait d'en bien distinguer les paroles, il la simplifia aussitôt (2). La chose mérite non seulement d'être signalée, mais encore rapprochée d'une autre de même ordre. Avant la création de l'Opéra, comme les chanteurs prononçaient d'une façon défectueuse, les poètes, afin que l'on pût bien saisir le sens de leurs œuvres, en faisaient, au moment de l'exécution, distribuer le texte aux auditeurs (3). Ces deux faits prouvent d'abord l'esprit

(1) *Annonces, Affiches*, 29 mars et 5 avr. 1758. — Michel Brenet, ouv. cité, 256.

(2) Id., II, 174. — *Annonces*, etc., l. c.

(3) Frères Parfaict, *Hist. de l'Ac. r. de mus.*, 2. (Ms. de la Bib. Nat.).

précis du Français, qui veut savoir exactement ce dont il s'agit, et aussi son tempérament, somme toute encore plus littéraire que musical. J'ai déjà eu l'occasion de faire cette remarque à un autre propos.

Quant aux *Fureurs de Saül*, citons seulement un détail qui laisse entrevoir ce que devait être la musique. Il paraît que David, pour calmer Saül, chantait les louanges du Seigneur « sur le ton des bergeries » (1). On sent bien que l'on est ici dans la période pastorale qui a produit Florian et Trianon.

Les Titans ne réussirent pas complètement d'abord. Quelques-uns étaient un peu étonnés de la qualification de « motet français » appliquée à une œuvre mythologique. Ensuite, on accusait l'auteur du livret de fortes réminiscences.

Mondonville, porté à cela par un pareil sujet, « la conquête de l'empire du ciel », avait écrit une « bruyante musique ». On entendait notamment des « coups de tonnerre » dont le « bruit perçant » était tiré de l'orgue par « le jeu de M. Balbastre ». Cependant, en présence de cet accueil un peu froid, le compositeur, jugeant toute cette couleur encore insuffisante, la renforça. Bachaumont nous dit en effet : « Elle (la musique) a été fortifiée, et fait un plus grand effet qu'à l'ordinaire. » Alors le succès arriva.

L'essai de Mondonville fut très bien accueilli dès l'origine, surtout par les femmes. On trouva qu'il fallait encourager ces « nouveautés agréables » (2).

---

(1) *Annonces*, 18 avril 1759.
(2) *Annonces*, 25 avril 1759.

L'esthéticien Lacombe, visiblement impressionné par la tentative, déclara que les compositeurs religieux devraient, afin d'être mieux compris de l'auditoire, employer le français de préférence au latin (1).

Néanmoins, cette vogue ne détrôna pas celle des grands motets, et ne dura pas, puisque l'on se rappelle qu'elle disparut en 1762. D'ailleurs, ces trois partitions ne furent escortées que d'un nombre insignifiant d'imitations, dues à Davesne et à Persuis.

Le public fut-il inconstant? Les œuvres étaient-elles médiocres? Une nouvelle direction, qui eut des démêlés immédiats avec Mondonville, voulut-elle faire disparaître tout ce qui pouvait rappeler au public son idole?

Cependant l'abandon de ce genre ne tarde pas à être regretté des ennemis de la routine, qui voient mal que l'on revient plus que jamais aux grands motets. En 1765, l'un d'eux, en mettant toutefois Mondonville à part, fait remarquer que les motets, surtout les anciens, sont monotones; que le Concert Spirituel réunit des auditeurs qui généralement ont oublié le latin, et des femmes qui ne l'ont jamais entendu. Par conséquent, — conclusion empruntée à Lacombe, — les compositions en français devraient être préférées. Il propose donc de continuer la tentative, ce qui amènerait de la variété dans « un spectacle froid par lui-même »; et recommande aux compositeurs les odes de J.-B. Rousseau et de Lefranc de Pompignan. De plus, ce critique, qui ne partageait pas les idées de la philosophie allemande contre le patriotisme, pousse l'audace jusqu'à demander l'ad-

(1) *Le Spectacle des Beaux-Arts* (1758), 166.

jonction de quelques morceaux dans le genre héroïque qui rappelleraient « certains événements glorieux à la Nation ou chers à son souvenir ». Et ce précurseur des lyriques de la Révolution — auquel on ne doit reprocher que son peu de goût pour la musique de concert — devine en même temps le conseil que l'on pourrait donner de laisser « les Grecs s'enthousiasmer de leurs batailles de Salamine et de Marathon » et de rester soi-même « philosophe et modeste ». Il ajoute aussitôt : « Soyez-le, j'y consens, mais vous n'en vaudriez que mieux, si vous l'étiez moins sur ces matières » (1).

Dans tous les cas, cette voix ne fut pas entendue, car le genre en question ne reparaîtra au Concert des Tuileries que plusieurs années après, en 1774.

Au moment de la conception des *Israélites*, le maître de chapelle de Louis XV ignorait-il les oratorios latins dont Charpentier, une des victimes de Lully, avait été prendre le modèle au pays d'origine, l'Italie, dans la seconde moitié du XVIIe siècle? Connaissait-il ce que les écoles allemande et italienne avaient produit à cet égard? Avait-il lu, dans le *Dictionnaire de musique* de Brossard, édité au commencement du siècle, et dans le *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* de Lacombe, paru en 1753, la remarque que la musique française pourrait s'enrichir de cette forme musicale? Avait-il enfin été frappé par la faible et fugitive lueur émanée d'un motet à grand chœur sur un psaume traduit en vers français, que de Villeneuve, compositeur médiocre, avait fait chanter au Concert des Tuileries en 1727?

---

(1) Bricaire, *Lettres sur l'état présent de nos spectacles* (Amsterdam, 1765), 75. — Michel Brenet, ouv. cité, 281.

A vrai dire, sans vouloir trop insister sur la valeur des mots, l'essai, par nature et destination, n'était qu'une variété du motet à grand chœur. L'expression de « motet français », primitivement employée, restait la seule qui convenait. L'auteur n'avait probablement pas eu l'intention de faire même un diminutif d'oratorio. La preuve en est que le rédacteur du *Mercure*, qui recevait les impressions des auteurs, et même leurs manuscrits, dit que l'on pourrait appeler l'ouvrage un oratorio. Cette remarque ne passa pas inaperçue. Quelques jours après, le mot se trouve sous la plume de Grimm, et finit par prévaloir. C'était improprement d'ailleurs, puisqu'il ne doit s'appliquer qu'à une œuvre de longue haleine, alors que l'exécution de la forme musicale dont nous nous occupons ne durait qu'une demi-heure au plus. On a employé ensuite celui d' « oratoire », sa traduction. Cette fois encore, comme cela se passe si souvent, la chose avait donc précédé le mot, selon toute vraisemblance.

Quant aux *Titans*, c'était une résurrection de l'ancienne cantate, avec addition de chœurs; autrement dit une scène d'opéra, tout simplement.

*
* *

Lorsque le maître de chapelle de Louis XV débuta sur la scène, la féconde impulsion de Rameau s'y faisait sentir. On sait qu'elle remontait à 1733, date de la première représentation d'*Hippolyte et Aricie*.

La musique de théâtre de Mondonville est semblable à celle des compositeurs contemporains. Elle présente cependant une différence très notable dans la façon dont les parties de violons sont écrites. Ainsi, —

mais à ce point de vue particulier seulement, bien entendu. — Rameau même lui reste inférieur. Une courte comparaison entre les deux suffit pour s'en convaincre immédiatement.

Dans ce dernier ordre d'idées, une chose étonne : c'est de ne pas trouver trace des protestations de violonistes d'orchestre, en présence des difficultés nouvelles qu'on leur imposait. Semblables incidents sont, en effet, mentionnés dans le cours de l'histoire musicale. L'extraordinaire souplesse de Mondonville, et ses inflexions câlines avaient su probablement éviter ce petit écueil avec habileté, en mettant ses subordonnés à la raison et en confiance.

Deux de ses opéras seulement, *Titon* et *Daphnis*, me semblent dignes de retenir l'attention. Mais avant d'y arriver, il faut signaler une particularité dans sa première œuvre lyrique, *Isbé*.

M. Gevaert a dit que les sons harmoniques avaient été employés pour la première fois à l'orchestre par Philidor, en 1763, dans son opéra-comique *Tom Jones* (1). C'est une erreur. L'innovation figure dans l'*Isbé* (2). Mondonville combine d'abord ces sonorités spéciales avec deux flûtes, et ensuite deux petites flûtes. Mais au lieu d'indiquer aux exécutants comment ils devront s'y prendre pour faire sortir cet effet particulier, il les renvoie à la préface de son livre de sonates, dont il a été question déjà. On voit qu'il maniait la réclame avec à-propos.

---

(1) *Nouv. traité d'instrumentation*, 41.
(2) P. 102.

Le poème de *Titon et l'Aurore* fut écrit à une époque où les rois aimaient encore les bergères, et où l'on trébuchait perpétuellement dans la faux de Saturne, les foudres de Jupiter, le trident de Neptune, le caducée de Mercure et la lyre d'Apollon. On trouvait donc tout naturel un berger chérissant une déesse.

Ne rions pas! Aujourd'hui l'on fait encore parfois à peu près de même; seulement, on ajoute aussitôt, d'un air entendu et prétentieux, qu'il y a symbole; que l'action est de tous les temps et de tous les lieux; que, par conséquent, elle ne vieillira pas, et sera toujours admirée. En l'espèce, nos pères conservent l'avantage de la rondeur et de la simplicité.

Au moment de pénétrer plus avant dans le sujet de *Titon*, l'on m'arrêtera peut-être en disant que tout livret, en lui-même, reste peu intéressant, car ce n'est, en somme, qu'une simple anecdote plus ou moins bien racontée. Ce qui constitue ici véritablement l'œuvre d'art, digne de notre intérêt, n'est-ce pas la partie musicale, puisqu'elle seule nous étreint et nous subjugue?

L'objection possède une parcelle de justesse. Il ne s'agit nullement là d'une théorie abstraite. En effet, combien d'œuvres lyriques, admirables et admirées, escortent des livrets détestables! Mais il ne faudrait pas aller ici jusqu'à l'exagération. Tout bien pesé, la proposition peut être, je crois, ramenée aux termes suivants : une œuvre littéraire, même excellente, dès le moment qu'elle franchit le domaine musical, ne jouit plus que d'une importance secondaire; elle doit cependant arrêter un instant, quand on veut apprécier pleinement une composition qui s'en est inspirée. D'ailleurs, les poèmes d'alors offrent généralement des

situations musicales et des contrastes de caractères. Par conséquent, loin d'être totalement insignifiants, ils présentent presque toujours un certain intérêt, si modeste soit-il.

Voici donc, en quelques mots, le sujet du poème en question.

Le berger Titon et la divine Aurore s'aiment d'un brûlant amour. Mais Éole, le dieu des vents, se doutant bien que cela ne peut suffire pour soutenir notre intérêt, se met à éprouver pour la déesse une ardeur peu banale. Il trouve que Titon doit lui céder le pas, et médite une consciencieuse vengeance contre « ce mortel qui l'outrage ». Bientôt, le hasard ou le librettiste — je n'ai pu très nettement le discerner — amène une rencontre entre ce dieu et l'Aurore. Éole fait à celle-ci une déclaration en règle, et pousse les choses jusqu'à proclamer qu'il est prêt à renoncer à l'immortalité, s'il peut occuper la place de Titon dans le cœur de son interlocutrice. Mais il obtient peu de succès. De rage et de désespoir il va lancer les « fiers aquilons », ses administrés, pour pulvériser son rival, lorsqu'apparaît une certaine Palès. On nous laisse ignorer sa situation sociale, et on omet également de nous faire savoir à la suite de quelles circonstances, ses nuits et ses jours étaient accaparés par des pensers qui tendaient uniquement vers Titon. Naturellement, elle veut protéger son doux vainqueur, et demande à Éole de la laisser essayer de le vaincre par ses charmes et des considérations bien choisies. Cessant d'être féroce, Éole consent. L'entrevue souhaitée a donc lieu ; mais Titon affirme sa fidélité dans cette exclamation : « Rendez-moi l'Aurore, ou laissez-moi mourir! » Aussitôt la haine expulse l'amour du cœur de Palès.

Dans ces conditions, Titon est bientôt métamorphosé en vieillard. Cependant l'Aurore l'aime toujours, malgré sa décrépitude. Alors le dieu tout-puissant qui réside à Cythère, touché de tant de constance, gratifiera l'heureux berger d'une restauration complète. Et les deux amants, n'accomplissant ainsi que leur devoir, proclameront leur reconnaissance envers l'Amour.

Abordons la partition qui est dédiée au prince de Soubise, le favori de Louis XV et de Mme de Pompadour.

On faisait alors précéder chaque grand opéra d'un petit, que l'on appelait prologue. Le prologue n'avait généralement aucun rapport avec la pièce qu'il annonçait. Fréquemment il chantait la gloire du souverain. Un morceau instrumental, nommé ouverture, le commençait et le terminait.

Ici, l'on voit l'audacieuse, belle et sympathique figure de Prométhée. Après s'être répandu en récriminations contre l'oisiveté des dieux, il anime les statues qui ornent son palais. L'audace n'est-elle pas toujours sa caractéristique?

La musique jouit de nombreuses qualités. Malheureusement tous les effets que l'on y trouve se rencontreront dans la suite de l'œuvre, et produiront alors moins d'impression. Ainsi, le rôle d'Éole aura un peu l'allure de celui de Prométhée. De même, l'apparition de l'Aurore sera dépeinte par le même procédé que la scène dans laquelle les statues s'animent. Ne nous arrêtons donc pas trop à ce prologue, et feuilletons les pages remarquables qui suivent.

Dans le premier acte il y a d'abord la jolie plainte

de Titon, dans laquelle il exhale sa passion pour l'Aurore. Comme la scène commence la nuit, l'obscurité est très exactement représentée par la façon dont sont étalés les basses et les bassons. Bientôt, sur ce registre grave se superpose le registre aigu des chanterelles et des flûtes, quant l'Aurore paraît. Tout cela, le beau et vivant commentaire de cette phrase enthousiaste qui termine le passage : « Que vois-je? Quel éclat, c'est elle, c'est l'Aurore. » Le duo d'amour déborde de jeunesse. La partie de violon qui, avec la basse, constitue tout l'accompagnement, se trouve heureusement dessinée. Une petite merveille est l'air de musette sur lequel Titon exprime sa tendresse à l'Aurore. C'est assurément factice, mais plein de fraîcheur. La phrase se montrait d'abord exposée sur une pédale de tonique, et suivie d'un passage au relatif mineur. Un détail à noter : la façon très judicieuse dont Mondonville fait intervenir le hautbois.

Après diverses danses, l'Aurore adresse un appel aux oiseaux. Il est gracieusement mis en relief par les gazouillements de petites flûtes et des batteries de violons.

Le rôle d'Éole débute par des sentiments de vengeance et un appel aux vents. Il est d'une tenue qui ne faiblira jamais. Sévère, il a de la force et du relief. Ce début est caractérisé par de fréquents unissons de la voix et des basses, par des intervalles de septième dans la déclamation, et par des traits de violons ascendants qui expriment très bien la hardiesse du personnage.

Une belle mélodie mélancolique, chantée par l'Aurore, ouvre le deuxième acte. A souligner également la déclaration d'Éole. La scène, dans laquelle ce dieu

appelle les vents, et leur commande de bouleverser le monde, mérite remarque. Non seulement elle est très bien développée, mais elle produit un grand effet par l'emploi approprié de toutes les ressources vocales et instrumentales. Des gammes, aux flûtes, aux violons et même aux voix de basses, fusent, très pittoresques.

A signaler encore toute la partie qui a pour but d'amener Titon à Palès. Au milieu de danses, une nymphe et le petit chœur sèment à profusion de tendres badinages, de galants propos, des dictons d'amour et des invitations à la tendresse. Tout cela d'un coloris champêtre fort réussi. Il est regrettable toutefois qu'une même disposition d'orchestre se répète coup sur coup. Ainsi, dans un air en *la* mineur à deux parties, la supérieure est faite par un unisson des violons et des flûtes, et l'inférieure par tout le reste de l'orchestre. Or, quelques pages plus loin on retrouve cet effet, les flûtes seulement remplacées par les hautbois. La malédiction de Palès, courte mais assez dramatique, a un accompagnement mouvementé qui offre de l'intérêt.

La façon dont débute le troisième acte n'est pas très heureuse. Il s'agissait des sentiments qui agitent Palès lorsqu'elle dit à Éole qu'elle n'éprouve plus d'amour pour Titon, mais au contraire de la haine. Eh bien! Mondonville a trouvé pour cela quelque chose de doux, par conséquent d'absolument insignifiant. N'insistons pas outre mesure sur cette erreur et sur ce qui suit, la fureur d'Éole, seul passage de ce rôle qui laisse à désirer.

Heureusement que ces faiblesses sont immédiatement rachetées par le monologue de la vieillesse de Titon, une des plus belles pages de l'école française,

déclarons-le hautement. Le grand Rameau lui-même répéta plusieurs fois qu'il l'envierait toute sa vie (1). Véritablement déchirante est la phrase finale : « Ah! qu'on est heureux de mourir quand on a perdu ce qu'on aime. » Là, ce qui arrivait rarement à Mondonville, il a été absolument convaincu.

Dans le duo de Titon et de l'Aurore, l'invocation de celle-ci à l'Amour s'élève, jolie. L'apparition du « dieu malin », comme l'on disait, l'est également. Les parties d'orchestre se montrent très bien écrites. Enfin, la grandeur caractérise le chœur : « Chantons, chantons la gloire et la puissance. »

La musique de *Titon et l'Aurore* recueillit les plus grands éloges du *Mercure*, qui ajoute que les parties vocales réussirent surtout. Remarquons que son compte-rendu signalait la plupart des morceaux qui le méritent.

L'abbé de Voisenon fait entendre la même note, mais avec plus de force. Tout comme Rameau, il appréciait notamment le fameux monologue de la vieillesse de Titon. Il dit en effet que, dans ce morceau, « il y a plus de génie que dans toutes les fanfreluches italiennes » (2).

Cazotte, après quelques critiques inoffensives et une allusion à des réminiscences, qu'il appelle fort joliment des « saillies de mémoire », commence ses louanges. Je citerai notamment ce passage relatif à l'apparition de l'Aurore : « C'est peut-être le morceau le plus fleuri, le plus voluptueux que j'aie ouï à l'Opéra. On

(1) *État*, etc., 25.
(2) *Recueil*, etc., 545.

croit en même temps voir épanouir les fleurs, tomber la rosée, entendre le gazouillement des oiseaux, sentir le tressaillement de la nature aux approches du jour » (1).

Enfin, cette remarque qui qualifie admirablement une des faces de la musique de l'époque : « On peut dire que M. de Mondonville a bien saisi dans cet ouvrage le goût de la nation pour les vaudevilles, les petits airs chantants et légers. »

Jourdan donne la même impression. Après avoir, lui aussi, parlé des réminiscences, il dit « qu'en général ses accompagnements sont un peu trop chargés de batteries, et qu'il a trop voulu de tems en tems concilier les deux genres pour faire sa cour au coin de la reine, qui ne lui en sçait aucun gré ; mais toutes ces minuties, que j'ai peut-être mal observées, doivent se perdre parmi la foule des beautés agréables qui composent l'opéra de *Titon* (2) ».

C'était un esprit très libéral ; car, après avoir raconté que les philosophes furent au désespoir d'entendre tout Paris chanter la délicieuse petite musette du premier acte, il ajoute : « Pourquoi veulent-ils priver tout un peuple de la légère satisfaction qu'il trouve à charmer un moment ses ennuis par un petit air tendre et gracieux ? »

Plongeons maintenant dans le camp des adversaires. Ici, la plupart s'en tiennent à des généralités ; on ne précise aucun point ; on se contente de protester bruyamment contre le succès. *Le Petit Prophète de Boehmischbroda*, de Grimm, restera un spécimen du

(1) Id., 500.
(2) *Recueil*, etc., 445.

genre. Diderot clame qu'il n'y a rien de neuf dans cet opéra. Il recommande à Mondonville « de se cacher moins visiblement, afin que tout se passe dorénavant sans cabales, sans bruit et sans poussière (1) ».

Cependant un anonyme résume ainsi ses appréciations: « Un récit doucereux, quelques maigres symphonies, des ariettes habillées à l'italienne, enfin partout de petites manières (2) ».

J.-J. Rousseau, dont les prétentions musicales n'étaient égalées que par son amour du paradoxe, a osé raconter, dans ses *Confessions* (3), que son *Devin du village* était le seul ouvrage qui ait pu supporter la comparaison de la musique italienne après *la Servante Maîtresse*. A pareille épreuve, ajoute-t-il, Mondonville et Rameau « n'en seraient sortis qu'en lambeaux ». Rousseau, dans son orgueil, oubliait que si *la Servante Maîtresse* avait été un succès sensationnel, *Titon et l'Aurore* avait eu la même bonne fortune.

Après avoir étudié la question de près, on voit qu'en réalité, la réussite exceptionnelle de *Titon* fut surtout une affaire de parti. D'ailleurs, la chose est formellement affirmée par un contemporain qui, lui, ne prête nullement place à la suspicion. En effet, il formule son jugement deux ans après les événements, — c'est-à-dire lorsque la poussière de la bataille, complètement tombée, laisse l'horizon bien net pour les esprits impartiaux, — et il rend en même temps un sincère hommage à Mondonville (4).

---

(1) *Œuvres complètes* (Ed. Assézat), XII, 151.
(2) *Recueil*, etc., 397.
(3) Partie II, liv. 8.
(4) De Chevrier, *Observations sur le théâtre* (1755), 74.

Passons maintenant à *Daphnis*.

Dans la version en patois, le sens du livret peut être facilement suivi, car la partition fait surmonter d'une traduction les expressions peu aisées à comprendre. Cependant le prologue se trouve en français, ce qui, somme toute, constituait une anomalie.

Ce prologue est intitulé *les Jeux floraux*. Il représente la fameuse Clémence Isaure, escortée de jardiniers et de jardinières, et qui demande que l'on chante les amours de Daphnis et d'Alcimadure. Voilà une des rares fois où le prologue fut à sa place, par conséquent justifié.

Le berger Daphnis aime la bergère Alcimadure ; mais celle-ci ne l'écoute pas, car elle a le projet bien arrêté d'étouffer dans un célibat farouche les ardeurs de tous les printemps qu'elle traversera. Son frère Myrtil blâme semblable intention. (Dans la première version, il s'appelait Jeanet ; mais ce nom, rappelant davantage les mœurs populaires, compromettait sans doute l'économie du personnage.) Il fait donc ce qu'il peut pour amener un mariage. Mais un certain loup, bien qu'on nous le représente comme un « monstre redoutable », sera néanmoins meilleur avocat que lui. En effet, il s'apprête à dévorer la jouvencelle. On devine aisément que Daphnis arrivera juste à point pour déjouer un dessein aussi glouton.

Le cœur d'Alcimadure voudra donc bien consentir à la reconnaissance, mais « craindra l'esclavage de l'amour ». Alors Myrtil, qui a de la persévérance, fera croire à sa sœur que Daphnis n'est plus. Cette nouvelle bouleversera complètement les sentiments de la cruelle. Sur ces entrefaites, Daphnis surviendra, qui bénéficiera des conséquences de ce changement. Des

bergers et des bergères, ainsi que des mariniers et des marinières des environs, chanteront donc la gloire et la puissance de l'Amour.

Ce sujet a été repris notamment par Gœthe, sous le titre de *Jeri et Betly*, et est devenu celui du *Chalet*, d'Adam, et de la *Betly*, de Donizetti (1). Il a suscité l'émotion de beaucoup d'âmes sensibles et un nombre incalculable de rimes.

Contrairement à ce qui s'est passé pour *Titon*, nous sommes ici en présence d'une pastorale pure, sans aucun élément étranger. Au point de vue musical, l'œuvre s'en revêtira d'une teinte plus douce, mais plus uniforme. Nous nous y arrêterons donc moins longtemps, puisque sa note nous est déjà un peu connue.

Dans toute la partition, et surtout au premier acte, Daphnis exhale sa mélancolie. Cette dernière, bien entendu, n'a rien qui rappelle le caractère sombre de celle de Werther, de René, d'Obermann ou de Manfred. Elle sait s'habiller de la manière de sentir en vogue. Les plaintes de ce berger sont celles que l'on rencontre projetées au hasard des œuvres de l'époque. Mais, présentement, elles paraissaient bien en place. Une seule fois elles sont banales, au premier acte, avant le ballet.

Tout comme l'Aurore, Alcimadure, dans ce même acte, adresse un appel aux oiseaux. Mais dessin et coloris restent loin d'avoir autant de gentillesse que dans l'œuvre précédente.

Au deuxième acte, une page à signaler est celle dans

---

(1) Castil-Blaze, *l'Académie de Musique*, I, 202.

laquelle Daphnis vante les charmes de la vie champêtre. Le hautbois arrive là fort à propos. Aussi la réponse de Myrtil, l'éloge du métier de soldat, n'en semble que plus ordinaire.

Dans le troisième acte, le duo d'amour doit être souligné; il est notamment bien développé.

Presque tous les airs de danse apparaissent réussis. Cependant, certains évoquent un peu trop le quadrille. D'ailleurs, ils s'appellent franchement « contredanses ». Ils sont des aïeux de certaines productions d'Offenbach.

Daphnis ne suscita pas de polémique. On était sans doute incomplètement remis de l'alerte de *Titon*.

Le Mercure déclare que cet ouvrage « joint le piquant de la singularité aux grâces naïves d'un genre tout à fait inconnu ». Pour oser dire que la pastorale était alors un genre nouveau, il fallait une certaine candeur... ou de l'audace. Après l'exécution à l'Académie royale, il ajoutera : « Cet opéra n'a pas moins de succès à la ville qu'il n'en a eu à la cour : je parle d'après la voix publique ».

Dans le camp des Bouffonnistes, on attaqua surtout la prétention de Mondonville de se dire librettiste. Et Grimm, par une insinuation malveillante, avança que la musique avait été « pillée » de divers côtés, intermèdes italiens et airs du pays (1).

Cette critique, que nous avons déjà rencontrée, est sujette à caution. En tête de sa partition, Mondonville a signalé lui-même un fragment de divertissement du premier acte, comme étant une mélodie popu-

(1) *Corres. litt.*, II, 429.

laire du Languedoc. Il me paraît ainsi avoir été la victime d'une légende qui s'est formée autour de son nom. Je veux bien croire qu'il a eu parfois quelques réminiscences, puisque beaucoup des contemporains le déclarent; mais cela ne prouverait que de la paresse, car son mérite fut réel. D'ailleurs, nul ne devient artiste s'il n'a au préalable vu, revu et retenu. Et dans la sélection des pages musicales célèbres, il n'en existe pas une seule qui n'ait été précédée d'autres lui ressemblant plus ou moins. On ne peut en toute justice faire semblable reproche à un compositeur que lorsqu'il manque complètement d'invention et d'originalité.

La seconde critique de Grimm consiste à dire que le poème aurait dû être réduit à un acte. Quant à celle-là, il faut bien reconnaître qu'elle est juste.

Plus tard, lorsque la pièce revint sur l'affiche, en 1768, la traduction en français de *Daphnis* parut toujours sous le nom du musicien. Celui-ci, aidé en cela de quelques conseils (1), comprit qu'en somme le patois pourrait à la longue nuire au succès (2). Le *Mercure* recèle sur ce sujet une appréciation très bien observée : « Le spectateur français s'attache plus aux paroles qu'à la musique ; ce qui fait qu'une langue étrangère aura toujours de la peine à réussir sur notre théâtre, quoique soutenue par la musique la plus brillante et la plus expressive (3) ». La réflexion s'ap-

(1) De la Porte, ouv. cité, II, 353. — De Fontenai, *Dict. raisonné des artistes* (1776), II, 166.
(2) *Merc.* juill. 1768, I, 132.
(3) Id.

pliquerait encore à merveille de nos jours ; car, malgré les apparences, nous n'avons guère changé à cet égard.

L'œuvre fut de nouveau jugée. Cette fois, le *Mercure* fait quelques réserves : Alcimadure est une indifférente ; or, cela « n'offre qu'une situation négative qui se répète dans tout le cours de la représentation ». Il est vrai que l'on ajoute aussitôt que ce petit inconvénient se trouve racheté par le spectacle, et « par l'habileté du poète et du musicien, double titre que M. de Mondonville réunit en cette occasion ».

Autre critique également juste : Daphnis « chante plusieurs airs agréables, mais peut-être trop fréquents ».

Mais on ne pouvait continuer longtemps ainsi, et le ton change bientôt : Théocrite et Virgile, en traitant ce sujet, ont puni Alcimadure en lui projetant une statue de l'Amour sur le dos, « cause physique peu faite pour encourager le moral (!!). M. de Mondonville a mieux consulté la nature ».

Voici enfin le jugement d'ensemble : « La musique de cette pastorale est une des plus agréables qui soient sur notre théâtre : elle est piquante et variée dans toutes ses parties, quoique le musicien n'eût presque que les mêmes sentiments à exprimer ».

Quant à Grimm, il dira que le poème est devenu pitoyable en français, mais que les jolies romances qui avaient fait réussir cet opéra pour la première fois ont produit le même effet à la reprise. Voici enfin comment il traitera Mondonville : « Plat, trivial, commun, jouant sans cesse sur les mots, vrai musicien de guinguette qui serait chassé à grands coups de sifflet de tous les théâtres de l'Europe (1) ». Le spirituel alle-

(1) *Corres. litté.*, VIII, 108.

mand ne prenait pas facilement son parti du succès d'un adversaire.

De la note que Mondonville a placée au frontispice de sa partition, et dont il a été question plus haut, M. Julien Tiersot a conclu que l'introduction des mélodies populaires à l'Opéra était le fait du maître de chapelle de Louis XV (1).

Il est fort possible que, dans cette circonstance, l'on ait vu pour la première fois la chanson populaire trôner ouvertement sur notre première scène lyrique; mais elle y apparaissait depuis bien longtemps, dans les ballets en particulier, sans faire connaître sa qualité, il est vrai. Ne venons-nous pas notamment de rencontrer Cazotte qui déclare indirectement la chose, en parlant du « goût de la nation pour les vaudevilles »? Il suffit de comprendre ce que ce dernier mot voulait dire. Quant au Concert Spirituel, il connaissait de longue date la chanson populaire, par l'entremise de la musique instrumentale.

Maintenant, en ce qui concerne le livret, Mondonville l'avait-il réellement écrit? Ou l'avait-il fait écrire?

Certains contemporains prétendent qu'il prit le poème d'un opéra connu dans le Midi sous le nom d'*Opéra de Frontignan* (2). De nos jours, un écrivain de la région a objecté à cela que *Daphnis et Alcimadure* est en dialecte de Montpellier, et que, lors de sa représentation à Frontignan, une traduction du dia-

(1) *Hist. de la Chanson populaire en France*, 509.
(2) *Corres. littér.*, II, 428.

lecte du pays aurait été nécessaire, ce qui ne se serait pas produit s'il y avait eu plagiat (1). D'un autre côté, il paraît qu'à l'apparition de l'œuvre, les languedociens reprochèrent à Mondonville d'avoir employé le patois de Toulouse, dur et grossier, de préférence à celui de Béziers ou de Montpellier (2).

N'ayant pas la compétence nécessaire pour élucider une question si spéciale, je m'abstiens donc. Quant au talent du librettiste de Mondonville, je suspends momentanément mon jugement, jusqu'à ce que nous trouvions des éléments d'appréciation décisifs.

Résumons notre impression sur *Titon* et sur *Daphnis*.

Ce sont deux idylles pleines de clarté, de gaieté, de mièvrerie élégante et gracieuse. Elles furent écrites d'une plume souple, mais rarement émue. L'orchestration de *Titon* offre de la valeur; l'autre reste beaucoup moins intéressante. En somme, *Daphnis* paraît inférieur à *Titon*, par suite de deux défauts principaux : il sent trop la hâte, et ne concède pas assez de variété. Ce dernier inconvénient provient d'un manque d'équilibre entre l'importance du sujet, et le développement du poème.

*
* *

Dans la musique instrumentale pure, Mondonville voit son rôle plus vite tracé, parce qu'il a moins produit dans ce genre.

A cette époque, l'idée musicale était l'accessoire, et l'effet instrumental à produire, le principal. L'an-

(1) Galibert, ouv. cité, 31.
(2) *Corres. litté.*, III, 3.

cienne sonate, de même que les formes qui en sont issues, comportait, par suite de l'adoption du système de la basse continue, la simplicité la plus grande. Elle se composait généralement alors, comme on le sait, de trois parties écrites dans le même ton. Il y avait d'abord un court *allegro*, d'une allure calme, bâti sur un thème dont les diverses répétitions étaient reliées entre elles par des improvisations ou des tentatives de développement. Venait ensuite un *air*, d'un caractère gracieux, composé de trois phrases, la dernière étant la répétition de la première. Le *finale*, très souvent sous la forme d'une danse de l'époque, était d'une facture semblable au premier morceau, mais plus brillant.

Mondonville ne s'écarta pas des modèles qu'il avait sous les yeux, excepté quand il voulut pousser la voix dans ce domaine.

Son *Premier livre de sonates pour le violon* ne mérite pas de nous arrêter. Que l'on se représente une série d'exercices quelconques, dans lesquels sont encastrés quelques ponts-neufs ou refrains de vaudeville. De plus, la main manque complètement d'habileté. Chaque sonate est généralement subdivisée en quatre parties : un *adagio*, un *allegro*, un *largo* et un *allegro*. On s'aperçoit que cette disposition est défectueuse, puisque se répète le même effet : un mouvement lent suivi d'un mouvement vif.

Les mêmes remarques peuvent s'appliquer aux *Sonates en trio*, mais avec moins de sévérité. Ainsi, la troisième sonate offre un certain intérêt.

Les *Pièces de clavecin en sonates* et les *Sons harmoniques* sont bien préférables à ce dont il vient d'être question. Ici, Mondonville agglomère en chaque sonate

les trois éléments traditionnels. Les *aria* notamment, élégants et sveltes, saillent très réussis, bien que tous à peu près coulés dans le même moule.

En ce qui concerne la première de ces œuvres, les *Pièces de clavecin en sonates*, une très légère critique pourrait, à la rigueur, tout d'abord s'adresser au titre, car la partie de violon est la principale. Mais ne chicanons pas sur un point aussi secondaire, et arrêtons-nous à la troisième sonate, que l'on doit mettre hors de pair. C'est une petite merveille. Il ne faut, en effet, passer sous silence ni la verve de l'*allegro*, ni la facture très soignée de l'*aria*, ni la franche gaieté de l'*allegro* final. Impossible de rester réfractaire aux effluves de délicatesse qui s'en exhalent.

Dans les *Sons harmoniques*, la cinquième sonate mérite mention spéciale avec son *allegro* bâti sur une phrase de deux mesures, deux *aria* resplendissants de bonne humeur, et enfin la *caccia* (la chasse), morceau assez pittoresque.

En dernier lieu, rappelons simplement les essais tentés par Mondonville de faire assister la musique purement instrumentale par la voix, dans son *Concerto de violon avec chant* et dans son *Concerto de violon avec voix, orchestre et chœur*.

Ces essais n'existent probablement plus; mais les explications du rédacteur du *Mercure* suffisent cependant pour déterminer du moins la nature de la seconde de ces œuvres : « M. Mondonville a imaginé qu'un concerto serait agréable, parce qu'il serait plus varié, si l'on y adjoignoit aux différens instrumens, qui pour l'ordinaire l'exécutent, les différentes voix qui répondent à ces instrumens. Il est parti de là pour donner

une première partie au violon et une seconde à une voix capable de rendre, en imitation, tous les traits de l'instrument. Les chœurs lui ont servi pour les parties de basse, de haute-contre, de taille; ainsi son concerto une fois composé, il a pris en canevas des paroles latines dont le sens répond à l'expression de la musique (1). »

Ce *Concerto de violon avec voix, orchestre et chœur* se composait d'une introduction d'orchestre, d'un *presto*, dans lequel intervenaient la voix, le violon et les chœurs, d'un *adagio* pour violon seul, et de deux tambourins (2) dans lesquels il y avait du chant. Il était, selon toute vraisemblance, la fusion et l'extension de deux genres imaginés par Mondonville dans son *Concerto de violon avec chant*, et dans ses *Pièces de Clavecin avec voix ou violon.*

Laissons de côté les « coups de génie » et autres éloges hyperboliques, comme on les faisait alors, appliqués à cette nouveauté. Un seul mérite d'être relevé, parce qu'il reste vrai. On se plaçait en effet dans la vérité lorsque l'on disait que c'étaient « les premiers pas vers une route nouvelle ». Ajoutons que, cependant, aucune autre tentative n'a été risquée dans ce sens. Et cela n'est pas à regretter, car il faut bien reconnaître que l'on aboutissait simplement à quelque chose d'hybride, en introduisant un élément par trop hétérogène dans un genre d'une nature si tranchée.

Un détail à souligner, qui appelle une réflexion. Mondonville n'a écrit de la musique instrumentale

---

(1) *Merc.*, mai 1752, 182. — Michel Brenet, ouv. cité, 236.
(2) Sorte d'air de danse alors en vogue.

que pendant sa jeunesse. En se plaçant exclusivement au point de vue de la composition, c'est la voie qui offre le plus d'attrait, sinon le plus de profit. Pourquoi a-t-il un beau jour abandonné ce genre?

On peut et même on doit donc lui reprocher sa conduite en l'espèce. A un certain moment, les illusions qui avaient enchanté son adolescente s'évanouirent, comme cela se passe presque toujours ; mais il ne sut pas malheureusement en retenir le désintéressement.

CHAPITRE III

L'HOMME ET L'ARTISTE

Physique de Mondonville. — Son avarice. — Son mariage. — Sa paresse. — Était-il librettiste? — Son talent de violoniste. — Sa musique. — Conclusion.

Mondonville était maigre. Sa taille s'élançait élevée. Le visage, précédé d'un nez aquilin, paraissait assez long, du fait d'un beau front. Un regard intelligent et malin s'y agitait. La barbe avait disparu sous le rasoir, et les cheveux sous une perruque.

Cette rapide esquisse n'est pas due au caprice de la fantaisie; elle est tirée des portraits du musicien, dont plusieurs ont été respectés par le temps.

Il y a d'abord une gravure de Cochin qui ne donne que la tête. Cette gravure est conservée au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale et à la Bibliothèque de l'Opéra. Elle a été reproduite plusieurs fois.

Il y a encore un dessin au crayon de Cochin fils, qui représente Mondonville assis et jouant du violon. La Société des Enfants d'Apollon, qui remonte, comme on le sait, à 1741, en est propriétaire, à la suite d'un don de M. Charles Sauvageot. On peut le voir, fort mal reproduit d'ailleurs, dans l'ouvrage de Vidal, intitulé *les Instruments à archet* (1).

---

(1) II, 147.

Il existe enfin un pastel, peint par La Tour, qui appartient à M. Mennechet (1). Ce dernier portrait a été exposé au Salon de 1746, puis, en 1782, au Salon de correspondance (2), un peu avant que La Tour ne quittât Paris pour sa ville natale (3).

Traitons maintenant de l'homme moral.

Mondonville, de son vivant et après sa mort, a toujours été accusé de cupidité. Il y a quelques années, M. Arthur Pougin a cru devoir contester ce défaut (4). Examinons s'il l'a fait à juste titre.

Commençons par des indications précises.

Bachaumont dit formellement que l'avarice de Mondonville amena sa mort, car elle lui fit éviter médecin et soins. Et pour mieux souligner le fait, il laisse entendre que les musiciens d'alors n'avaient généralement pas ce travers (5). En effet, la plupart vivaient au jour le jour, en bohèmes.

Si le détail était sorti de la plume d'un détracteur, il pourrait être suspecté. Or, il émane de quelqu'un de sympathique qui, peu de lignes auparavant, loue

---

(1) J'ai naturellement écrit à ce monsieur, mais sans recevoir de réponse. Je crois deviner la cause de ce silence dans le passage suivant d'une lettre qu'a bien voulu m'écrire M. Eck, le distingué conservateur du Musée de Saint-Quentin : « Ce portrait... a été donné à la ville de Saint-Quentin, le 29 avril 1848, par M. Paillet, ancien commissaire-expert du Musée royal. Par suite d'une cause que je ne puis m'expliquer, et quoique la municipalité d'alors ait accepté avec reconnaissance ce don, le portrait du maître de chapelle de Louis XV n'est jamais venu à Saint-Quentin. »

(2) Au chevet de l'Opéra-Comique actuel.

(3) De Goncourt. *L'Art au XVIIIe siècle*, 3e éd., I, 271 et 272.

(4) Revue et Gazette musicale de 1860, *Mondonville et la guerre des Coins.*

(5) VI, 244.

encore une fois le défunt, disant notamment que sa disparition est une perte pour l'art.

De plus, l'abbé de Voisenon, dans une biographie de Mondonville, écrite du vivant de celui-ci, après l'avoir proclamé le seul compositeur qui ait du génie et du goût depuis la mort de Rameau, ajoute un détail typique. L'on trouve en effet cette phrase, qui est comme une subite projection de lumière sur le point qui nous occupe en ce moment : « On lui demande ses motets; on le taxe d'être avare, parce qu'il représente que l'on doit les lui payer (1). » En lisant ce passage, l'intéressé a dû réciter avec ferveur la prière connue, d'être débarrassé de ses amis, puisqu'il se chargerait de ses ennemis.

Passons à une très forte probabilité.

Elle se rencontre dans les circonstances du mariage de Mondonville. Les détails du fait méritent d'être épinglés dans cette monographie, car ils aident à déterminer la psychologie du personnage. Les contemporains les ont voilés sous une légende charmante, probablement pour éviter l'impression peu favorable qui s'en serait dégagée si on les eût racontés.

Notre héros s'était lié d'amitié avec un riche amateur des beaux-arts, nommé Boucon. Celui-ci possédait une fille, claveciniste remarquable, à laquelle, entre parenthèses, le grand Rameau avait dédié une pièce de clavecin.

Mondonville épousa donc Mlle Boucon. Daquin, le fils du claveciniste, et qui ne s'est fait remarquer, parmi les écrivains de son temps, que par un style tiède,

(1) *Œuvres complètes*, IV, 157.

mousseux et encombrant, dit à ce sujet : « Apollon et l'Amour pouvaient-ils mieux faire que d'unir ensemble deux de leurs plus intimes favoris (1)? »

Un autre contemporain ajoute que la mariée était jeune et jolie (2).

Il m'a été donné de vérifier cette dernière affirmation en jouissant d'une exquise sensation d'art. En effet, un portrait de Mme Mondonville, peint par La Tour, existe encore (3). Elle est représentée appuyée sur un clavecin.

Oui, la mariée possédait la beauté. Quant à sa jeunesse, c'est une autre question. En effet, Mlle Boucon était née à Paris, le 11 octobre 1708 (4). Par conséquent, elle frisait alors la quarantaine. Celui qui la déclare jeune avoue du reste cela implicitement, car il dit que Mondonville l'avait fait renoncer à son vœu de ne pas se marier. On sait ce que cela sous-entend.

Quant au marié, il comptait exactement trente-six ans.

Si l'on admet que, dans un ménage, toutes les supériorités, celle de la beauté exceptée, doivent généralement appartenir au mari, notamment celles de la for-

---

(1) Daquin, ouv. cité, 126.

(2) *Le Nécrologe*, etc., 130.

(3) Il appartient à Mme Jahan-Marcille, qui fait avec plaisir et avec grâce les honneurs de sa superbe collection. Il a figuré au Salon de 1753, puis, en 1782, en compagnie de celui de Mondonville, au Salon de correspondance. MM. de Goncourt l'ont reproduit dans leur ouvrage déjà cité (I, 238 et 272).

D'après la lettre de M. Eck, on a, depuis une quarantaine d'années, désiré voir à tort dans le portrait de la femme du financier La Poupelinière, qui appartient au Musée de Saint-Quentin, celui de Mme Mondonville. On se serait résolu à cela « sans plus de preuves qu'une table, offrant une vague ressemblance avec un clavecin, et une sorte de pupitre à musique ».

(4) Arch. Nat., O1 671.

tune et de l'âge, on reconnaîtra que, dans la présente circonstance, ces conditions n'étaient pas remplies.

La vérité probable, c'est donc, si l'on tient compte de la perpétuelle ligne de conduite de Mondonville, qu'en présence d'une femme riche et ne voulant pas se marier, il aura été fasciné par sa fortune, et aura conçu le projet de la fasciner à son tour, en l'enveloppant dans un tourbillon de déclarations enflammées.

On peut objecter que Mme Mondonville a fait l'éloge de son mari en disant que, pendant vingt-cinq ans de mariage, elle ne lui avait pas connu un seul défaut (1).

Il est facile de répondre que, lorsque l'on veut étudier un homme, il faut commencer par ne pas tenir compte des inscriptions gravées sur sa tombe. On ne trouverait alors que des gens vertueux. Et quand même, il est fort possible que le ménage en question ait été très heureux. Certains hommes ne visent que la fortune dans le mariage, et, après réussite de leurs projets, ils deviennent des maris parfaits, parce qu'ils ont alors la faculté de jouir de la seule chose qui puisse leur inspirer une passion.

Nous possédons enfin un indice matériel et curieux de l'avarice de Mondonville. C'est un autographe qui se trouve dans une partition de *Daphnis* de la Bibliothèque de l'Opéra, et dont il a été précédemment parlé. On y peut constater que, pour économiser le papier, le compositeur a consciencieusement prolongé toutes les portées, et non seulement dans leur fin, mais encore dans leur commencement. A mon avis,

---

(1) *Nécrologe*, etc., 136.

le détail demeure caractéristique. Véritablement, était-il compatible avec la fort belle situation pécuniaire des conjoints?

Pour défendre Mondonville à cet égard, quelques-uns rappelleront peut-être qu'à la suite de l'insuccès de son *Thésée*, il refusa de toucher aucune des sommes auxquelles il avait droit. Mais, étant donné ce que nous savons de l'homme, ne voulait-il pas faire plutôt, comme on dit vulgairement, d'une pierre deux coups? Avec beaucoup d'à-propos, ne confondait-il pas ceux qui l'accusaient d'être insatiable d'argent, et n'affichait-il pas de la grandeur d'âme dans l'adversité?

Un incident, qui se passa entre La Tour et Mme Mondonville, semble montrer que celle-ci s'était consciencieusement assimilé les principes d'excessive économie qu'elle avait sous les yeux.

Un jour que tous deux causaient, on parle de faire le portrait de Mme Mondonville. Elle devait savoir que le peintre demandait ordinairement 1.200 livres dans ce cas. Cependant, elle ajoute ne pouvoir dépenser que 25 louis. La somme était misérable, eu égard à sa grosse fortune. Néanmoins le fameux pastelliste la fait asseoir, et commence la toile dont il a été question plus haut.

Quelque temps après, Mme Mondonville, en possession de son tableau, adressa les 25 louis dans une boite de dragées. La Tour garde la boite et renvoie l'argent. Mme Mondonville, croyant qu'il veut, par galanterie, offrir le portrait, lui fait remettre un plat d'argent d'une valeur de 30 louis qu'elle avait vu manquer dans son buffet. Alors La Tour retourne le nouveau présent, en disant qu'il réclame son tarif ordinaire,

car il ne doit avoir aucun égard pour des gens qui ne pensent pas comme lui sur le compte des Bouffons (1).

Le célèbre artiste a-t-il agi ainsi par bizarrerie de caractère, ce qui lui arrivait parfois? Ou bien a-t-il voulu donner une petite leçon à un ménage par trop soucieux de ses deniers? — Dans tous les cas, Mondonville goûta sans doute médiocrement l'aventure.

Phénomène peu fréquent chez les avares, Mondonville devait être paresseux. En effet, étant donnée la facilité que l'on rencontre dans ses œuvres, il ne saisissait pas toutes les occasions qui se présentaient de produire quelque chose de nouveau. Nous avons pu le constater dans les divers genres qu'il a cultivés. Notamment pour ses *Sonates de clavecin*, dédiées au duc de Boufflers, il poussa l'audace jusqu'à les offrir, en modifiant le titre et l'orchestration, à une autre personne, probablement un protecteur.

On peut donc admettre l'anecdote suivante, que l'on raconte sur lui.

Un poète de ses amis lui avait confié un livret reçu à l'Opéra, en le priant de le mettre en musique. Il y avait une certaine urgence, et Jélyotte devait être un des interprètes. Cependant, malgré l'engagement pris, notre musicien ne s'exécutait pas. Chaque fois que l'on amenait la conversation sur ce terrain, il répondait invariablement qu'il travaillait. Au bout de deux années, le poète, impatienté, vient le trouver un beau matin pour obtenir une solution définitive. Mondonville feint des recherches dans ses papiers. Ne trouvant rien, naturellement, il finit par se mettre au clavecin, et improvise tout un opéra. Alors le poète, trans-

(1) De Goncourt, ouvrage cité, 239.

porté, court chez Jélyotte lui annoncer la bonne nouvelle, ne voyant pas le tour que l'on venait de lui jouer. Il paraît même qu'il ne s'en douta jamais, bien que la nouvelle s'en fût répandue aussitôt (1).

Pourtant le tableau de la vie de Mondonville prouve que cette nonchalance naturelle était fréquemment secouée par un frisson d'activité. L'œuvre, somme toute, se présente suffisamment volumineux.

Le maître de chapelle de Louis XV était-il librettiste, comme il aimait à le faire répéter ?

Pour répondre à cette question, nous avons deux éléments d'appréciation. D'abord, au dire de son admirateur Bachaumont, il était incapable d'écrire un poème (2). De plus, nous avons rencontré des livrets qui parurent sous son nom, bien que n'émanant pas de lui.

Voilà qui suffit amplement, je pense, pour asseoir son sentiment. Dans ces conditions, il y a tout lieu de croire que la négative s'impose.

Cependant, sur ce point, on doit dire quelque chose à la décharge de Mondonville. Cette coquetterie était probablement encouragée par le désir qui poussait l'abbé de Voisenon à paraître céder au reproche qu'on lui adressait d'abandonner trop fréquemment l'autel pour le théâtre. En effet, cet écrivain a parfois laissé circuler ses livrets sans y apposer son nom (3).

On tient la preuve, par un reçu signé de sa propre main, que Mondonville a touché des honoraires comme

---

(1) Choron et Fayolle, *Dict. des musiciens*, art. Mondonville.
(2) V, 315.
(3) *Annonces*, 18 avr. 1759.

librettiste (1). Resterait à savoir s'il les gardait, ou les remettait à qui de droit. Le détail n'est pas sans importance.

Parlons maintenant de son talent d'exécutant, et voyons si c'est à juste titre qu'il est classé parmi les violonistes célèbres dont s'honore l'école française.

Juger un auteur après sa mort est chose facile, quand on possède ses œuvres. Toujours soumis à la critique, on peut le discuter. Il suscite donc perpétuellement de nouvelles appréciations plus ou moins favorables. Il n'en est pas de même pour les artistes qui doivent leur réputation à l'art de l'interprétation. Eux restent mieux partagés vis-à-vis de la postérité. Ils sont à l'abri de la critique, car on ne peut contester leur talent. En l'espèce, en effet, il faut s'en rapporter aux contemporains, même quand leurs dires sont très vagues.

Ce dernier cas ne se présente pas en ce qui concerne Mondonville. Nous avons la bonne fortune de rencontrer sur son jeu des témoignages nombreux, précis et concordants.

Dès 1734, jeune et inconnu, à sa courte apparition au Concert Spirituel, il ne passe point inaperçu. En

(1) Voici cette pièce curieuse, qui appartient à la Bibliothèque du Conservatoire, et dont je dois la communication à l'obligeance de M. Weckerlin :

« M. Bourbon payera au s. de Mondonville la somme de deux mille livres pour entier et parfait payement de ses honoraires d'auteur de la traduction en vers français du poëme français d'Alcimadure, originairement par lui fait en languedocien; et ce pour toutes les représentations qui en ont été données pendant l'année du théâtre du 1er avril 1768 au 1er mars 1769 et pour toutes celles qui pourront être dans la suite : laquelle somme sera allouée en dépense aud. s. Bourbon en rapportant le présent quittancé par le s. de Mondonville. Fait à Paris le 14 juin 1769. Signé : Trial et Berton. »

Au verso se trouve le reçu de Mondonville.

juin 1738 on le cite déjà parmi les virtuoses connus (1). Mais c'est pendant les fêtes de Pâques de l'année suivante qu'il se produit avec éclat. Le rédacteur du *Mercure* le trouve « aussi admirable que singulier » (2). Même note chez le duc de Luynes : « Il joue d'une façon singulière, et il passe pour être au pair de ce qu'il y a de mieux » (3). Du reste, pour éviter d'autres citations, voici l'opinion d'un critique de l'époque qui résume admirablement l'impression générale que l'on retrouve chez les contemporains : « Mondonville... étonna par le feu et la rapidité de son exécution » (4).

Autrement dit, son jeu se caractérisait par le brio et la facilité, qualités qu'il devait à son tempérament méridional. D'ailleurs, son exécution était tellement remarquable qu'elle fut reconnue telle par ses adversaires eux-mêmes, mais naturellement avec mauvaise grâce. Ainsi, celui qui rédigeait la *Correspondance littéraire* en octobre 1772, au moment de sa mort, Diderot ou Meister, parle de ses succès de violoniste. Mais il ajoute aussitôt qu'il les obtint grâce à « de petits airs de guinguette qui transportèrent le public de Paris et que l'on n'aurait pas écoutés dans les tavernes en d'autres pays » (5).

De même, si nous ouvrons le *Dictionnaire de Musique* (6) de J.-J. Rousseau, nous trouvons cette phrase :

---

(1) *Mercure*, juin 1738, I, 1.116.
(2) Mars 1739, 589.
(3) Ouv. cité, II, 413.
(4) Ancelet, *Observ. sur la musique* (1757), 16. — V. aussi. Daquin, ouv. cité, I, 113, 130 et 133. — *Nécrologe*, etc. — De la Porte, *Anecd. dramat.* (1775), II, 352. — Michel Brenet, ouv. cité, 198.
(5) X, 84.
(6) Art. « sons harmoniques » et « sonate ».

« Il faut... avoir entendu M. Mondonville tirer sur son violon... des suites de ces beaux sons (sons harmoniques) ». Et un peu plus loin : « Toutes les folies du violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux sons de la voix de mademoiselle le Maure? »

Donc, en glorifiant de nos jours Mondonville comme violoniste, on n'agit pas de confiance, et on ne cède pas aveuglément à la crédulité, puisque amis et ennemis se rencontraient pour l'admirer à cet égard.

Avant de parler de sa musique, il serait peut-être mieux de raconter comment il la faisait, d'autant que le détail se rattache directement au sujet dont nous sortons.

Dans ses *Essais sur la musique* (1), Grétry dit que Mondonville se servait toujours du violon pour composer. Il recommande même son exemple sinon à tous les compositeurs, du moins aux débutants. La chose paraît vraisemblable, car la musique de notre artiste a comme caractéristique d'être toujours facile. On n'y sent pas le moindre effort.

Cette musique, bien qu'en général un peu sèche, se montre néanmoins fréquemment gracieuse. Elle est construite avec un certain art de l'ombre et de la lumière. Pourtant, dans les œuvres de longue haleine, certains effets avaient le tort de se répéter. Elle offre parfois du caractère, et possède même en quelques endroits la force dramatique.

La taille de sa mélodie ondule d'une souplesse naturelle, mitigée de la raideur que comportaient alors

(1) III, 386.

l'instruction et l'éducation musicales. Son harmonie module très peu. Elle se complaît surtout dans le ton fondamental, fréquente cependant le relatif, mais reste peu aimable avec les tons voisins. Son orchestration préfère la plénitude et la sonorité.

La composition n'était pas toujours pour lui la traduction d'un sentiment qui déborde, ou une fleur de fantaisie. On peut, sans être malveillant pour sa mémoire, hasarder qu'il n'y voyait le plus souvent qu'un moyen d'enfler sa renommée ou sa bourse. Dans ces conditions, la lueur de l'émotion ne brille dans son œuvre que d'un éclair presque toujours minuscule et rapide, teinté du sentimentalisme de l'époque.

Il forçait son grand talent à s'épancher en produits manufacturés selon les tyrannies du goût régnant. C'est ce qu'il confesse ingénument dans cette phrase typique de la préface des *Sons harmoniques :* « L'envie que j'ai de plaire au public est le motif qui m'a déterminé ». Or, a-t-on vu parfois belle âme d'artiste palpiter sous l'échine d'un courtisan de l'admiration ?

Jamais il ne s'est arrêté à scruter la vie, à interroger son mystère. Il ne s'occupait que de la réalité, ne se doutant même pas de l'existence de l'abstraction. Dans son théâtre notamment, la musique y prédomine. De l'action externe, mais pas d'action interne. Il serait par conséquent ridicule d'y vouloir chercher la philosophie. Ses personnages ne font pas réfléchir. Dans un seul instant on les connaît en entier. Ils auraient pu avoir pourtant un peu plus de cerveau. Cependant, avec leur sourire exquis et leur esprit ravissant, ils arrêtent. Ils charment, et cela suffit. A leur contact, certaines de nos fibres tressailleront toujours.

Mondonville délaissait donc toute autre chose que

l'extérieure beauté de son art. Musicalement parlant, c'était un habile faiseur de gais bibelots, dont quelques-uns fort jolis.

Je ne dis pas cela en critique sectaire ou morose, mais en bonne part. Non ! jamais il ne restera que de la musique psychologique, car notre esprit, pour se délasser, réclame parfois des distractions d'un ordre facile. Je vais même jusqu'à croire que le rire et le sourire sont approvisionnements salutaires à son fonctionnement normal. Dans ces conditions, avec cette grande tolérance, l'on accorde pleine satisfaction à tout le monde, même à ceux — Kant notamment — qui ne veulent absolument pas que l'art en soit qu'une pure distraction. En effet, un but utilitaire lui est ainsi assigné. Je sais bien qu'Hello a jugé sévèrement la gaieté. C'était un penseur dont les idées méritent l'attention ; mais là, il a manifestement exagéré. Ne rejetons que la gaieté malsaine. Comme l'a fort bien dit Voltaire dans la préface de *l'Enfant prodigue*, tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux. Il faut à nos admirations de la variété, des types divers et même contraires de beauté.

On a dû être frappé de l'esprit d'initiative de Mondonville, et de son ingéniosité à piquer la curiosité. Pour certaines de ses productions notamment, il cherchait un titre plus ou moins évocateur d'horizons inconnus. Il croyait que cela seul suffisait pour leur imprimer une allure hardie, originale et nouvelle.

Cependant, sans être au fond un novateur, un audacieux, mais plutôt poussé par la force des circonstances, il a porté deux pierres à l'édifice commun : l'introduction dans la partition d'orchestre de parties

de violons plus intéressantes, et la réapparition des oratorios en France.

Tous se courbèrent sous l'ouragan de ses succès. Mais on ne parla pour ainsi dire plus de lui aussitôt après sa disparition. Très rarement on le voit mentionné dans les ouvrages de littérature musicale qui parurent depuis lors. Il est même curieux de remarquer le calme universel qui, dès le lendemain de sa mort, succéda au tapage d'une existence brillante entre toutes.

Par contre, si l'on avançait encore que ses succès retentissants furent dus en grande partie à son ambitieuse habileté, le reproche serait excessif. L'auteur de *Titon* était incontestablement en coquetterie réglée avec la cour et le monde des lettres. Il était également lié avec certaines personnalités scientifiques et artistiques, notamment Vaucanson et La Tour (1). Enfin, il a poussé l'habileté jusqu'à se mettre bien avec Rameau, — ce qui n'était point aisé. Cependant, il n'a pas dépassé les limites d'une ambition permise. Si l'on peut le blâmer de s'être, à un moment donné, un peu barricadé dans des programmes dont il avait l'organisation, l'on ne saurait, en revanche, lui imputer à crime d'avoir fait jouer ses œuvres lyriques à l'Opéra ou à la cour, et d'avoir été l'un des directeurs du Concert Spirituel.

Maintenant, en ce qui concerne la manière dont *Titon* arriva sur l'affiche, j'avoue que, n'ayant rien trouvé de décisif, je ne puis me prononcer sur ce point qui lui est reproché. *La Correspondance littéraire* pré-

(1) *Nécrologe*, etc., 129. — De Goncourt, ouv. cité, 232.

tend qu'il commença par envoyer des émissaires dans le camp opposé, pour dire qu'il était admirateur de la musique italienne, et pour promettre que, si on laissait réussir l'ouvrage, il en composerait aussitôt un autre dans le style italien, à titre de reconnaissance. Le Coin de la reine se serait réuni plusieurs fois pour discuter cette singulière proposition, et il aurait même été très divisé sur la solution à choisir (1).

Des yeux perçants avaient-ils distingué Mondonville comme étant indispensable? Ou bien est-ce lui qui, après s'être sondé les reins, s'était mis en avant?

Dans tous les cas, il représentait l'homme de la situation. En effet, le grand Rameau avait un caractère bizarre, rebelle aux négociations. Mondonville, au contraire, outre la notoriété du succès, l'affection du public, et le prestige que donnent toujours les bonheurs persistants, possédait la souplesse nécessaire en pareille occurrence. De plus, il était dans la quarantaine, l'âge des apôtres.

On juge encore très bien sa situation tout à fait particulière alors, par l'appréciation d'un critique qui résume admirablement l'opinion de la majorité des contemporains à son égard. Ce critique le considère comme un homme unique, dont les motets sont admirés partout, et le seront toujours. Il ajoute que Rameau, s'il n'était pas Rameau, voudrait être Mondonville (2).

Notre musicien fut incontestablement très appuyé par le roi et Mme de Pompadour. Mais faut-il aller jusqu'à croire, d'après un autre passage de la *Correspon-*

(1) X, 84.
(2) Daquin, ouvr. cité, 97.

dance littéraire, que, le jour de la représentation de *Titon et l'Aurore*, dès midi, tout le parterre de l'Opéra fut occupé militairement par des gendarmes de la maison du roi, des mousquetaires et des chevau-légers? Quelques heures plus tard, le Coin de la reine aurait-il dû se contenter des corridors et du paradis (1)?

Suivons le récit; la fin nous renseignera sur ce qu'il faut penser du commencement.

Le soir même de la première représentation, un courrier aurait été dépêché à Choisy, où résidait le roi, pour lui porter la bonne nouvelle de la réussite. Le lendemain même, les Bouffons auraient été congédiés. Enfin, le rédacteur du passage en question aurait proposé à ses amis, pour signaler leur attachement aux chanteurs italiens, de louer les deux premières loges de chaque côté de la scène, d'y aller en grand manteau de deuil, les cheveux épars, et de garder un profond silence. « Mais — ajoute-t-il — ce projet de rendre les derniers devoirs aux malheureux objets de notre passion fut rejeté, de peur que le convoi funèbre ne fût prié d'aller achever les obsèques à l'Opéra de la Bastille (2). »

Ici, comme la chose se passe trop souvent en littérature quand il s'agit de raconter un fait, la vérité est sacrifiée à la vaine satisfaction de trouver de belles phrases. En effet, — répétons-le encore une fois, — les Bouffons ne partirent que plusieurs mois après. On se trouve donc là en présence d'une série de calomnies, auxquelles il ne faut pas s'arrêter davantage.

---

(1) II, 365.
(2) X, 85.

De tout cela on peut déduire qu'évidemment Mondonville recherchait les routes qui conduisaient au succès. Quant à leur occupation stratégique, je crois qu'il la dédaignait.

L'œuvre de Mondonville n'attire plus aujourd'hui qu'une curiosité calme; c'est un document et non un monument.

Cependant, condamner sans appel le maître de chapelle de Louis XV constituerait une flagrante injustice, d'autant plus que les principaux griefs que l'on doit articuler à son endroit s'adressent plus à son époque qu'à lui-même. Il a employé les matériaux qu'elle lui offrait. Ce serait d'ailleurs répudier à tort une partie de nous-mêmes, car il possède certains traits de notre caractère et de notre goût, qui comptent parmi les principaux et les meilleurs : la clarté, l'élégance et la gaieté. On peut même dire que ce dernier a été son idéal artistique. De plus, se reflètent en lui, simultanément, la verve instinctive de la province méridionale dont il est issu, et un peu de la séduction piquante de la société polie au sein de laquelle il a vécu. Certaines de ses pages méritent de prendre place dans une anthologie sérieuse. Chacun pourra les apprécier, s'il veut bien observer les deux conditions indispensables à la bonne dégustation de tout produit artistique : que l'esprit travaille plus ou moins, et pénètre dans le domaine de la convention, hors duquel on ne rencontre point d'artiste.

De ce qui précède, l'on voit que, dans notre ciel musical français, Mondonville n'est pas de ces étoiles

de première grandeur qui, s'allumant une à une, en constituent l'éclatante splendeur et la radieuse beauté. Le brillant et bruyant météore est devenu étoile de deuxième grandeur. Ce rang se trouve encore très désirable.

Mondonville était d'une de ces générations qui faisaient revivre les goûts champêtres de l'antiquité, mais sans la moindre sincérité. En compagnie de Rameau et de Dezède, notamment, il doit être classé avec les littérateurs et les peintres qui ont traduit cette même note, entre autres Florian, Boucher, Watteau et Lancret. Il fut un des collaborateurs de ce poème insouciant, pimpant et troublant qui s'appelle l'Art français du XVIIIe siècle. On se trouve là comme en présence de la confiserie délicieuse et bien parée des pièces montées. Celles-ci, creuses, sans doute, et peu substantielles, ne constituent pas un aliment sérieux, mais provoquent toutefois les palais friands.

Faisons observer que les éléments constitutifs de ce groupement artistique si remarquable, musique, littérature, peinture et sculpture, étaient minés par l'anémie. Un sang trop pauvre circulait mal; les nerfs seuls agissaient. Il faudra, pour reconstituer seulement la littérature, la peinture et la sculpture, que tous les principes rénovateurs qu'avait produits le siècle expirant soient concentrés, au commencement de son successeur, dans ce que l'on appela le romantisme. Quant à la musique, comme elle était la cadette de ses sœurs, son organisme plus jeune s'assimile aussitôt ces principes, et elle se fortifie la première. On devine qu'il s'agit en l'espèce de la réforme de Gluck. L'architecture, elle, est passée sous silence;

car, pendant toute la période en question, elle n'exista vraiment pas, puisqu'elle ne fit que reproduire divers modèles, et sans la moindre originalité.

Avant de quitter définitivement Mondonville, une dernière remarque s'impose.

En réalité, tout bien considéré, il est venu au monde un quart de siècle trop tôt. En effet, son talent le portait surtout vers la conception légère. Son véritable domaine eût dû être l'opéra-comique. Or, il comptait déjà un certain âge lorsque ce genre vagissait encore. Par suite de l'impulsion acquise, il ne pouvait plus s'y adonner. Si, au contraire, il avait vécu un peu plus tard, il y aurait certainement brillé au premier rang. On peut, je crois, l'affirmer.

Mais, en l'occurrence, il aurait vu la Révolution. Quelle eût été alors son attitude ? Fût-elle demeurée royaliste? Fût-elle devenue républicaine? Ou bien, en compagnie de beaucoup d'autres, l'ignoble Philippe-Égalité, notamment, n'aurait-il pas vissé le masque démocratique sur ses sentiments intimes, moins pour les dissimuler que pour les mieux conserver?

On me permettra de ne rien répondre sur ce point; car si l'historien peut risquer des jugements, il doit s'abstenir de tout jugement téméraire. Notre homme se montre peu sympathique. Voilà ce qu'il faut se contenter de dire pour le moment.

En résumé, Mondonville constituera toujours une des étapes curieuses de l'évolution de la musique française. Il était un musicien à la fois virtuose émérite et compositeur d'une grande habileté technique, dont

la courante facilité présente quelquefois beaucoup de charme. A l'aide de ses intéressantes parties de violons, il a introduit l'effervescence dans un style un peu stagnant. Il était doublé d'un ingénieux fabricant d'étiquettes musicales, et triplé d'un courtisan pratique qui séquestrait parfois son idéal dans une escarcelle.

Quel enseignement nous a-t-il légué?

Sa musique, simple, est une féerie sonore où ne s'agitent que des fantoches, mais des plus gracieux que l'on ait jamais découpés. Retranchez-en le charme, il ne reste que le métier. C'est à la fois beaucoup et peu. Incontestablement.

Dans ces conditions, sans errer indéfiniment, comme des monomanes, autour de formules démodées, sachons prendre ici ce qui est bon, et y ajouter ce qui manque. Imitons Mondonville satisfaisant l'instinct de la race, continuant l'action de ses prédécesseurs. Ce qu'il faut à notre musique française, c'est une tradition et une doctrine. Qu'elle soit donc toujours claire, et généralement aimable et sérieuse.

A vrai dire, ceci n'est pas une leçon, mais plutôt un encouragement, car nous commençons à voir ce qui nous convient. Les exagérations factices et les crises simulées se taisent heureusement. De plus, nous comprenons enfin qu'il est ridicule de vouloir ériger en expression incontestable de la beauté tout geste individuel, dès qu'il est excentrique. Voilà de grands points gagnés.

D'après ce que nous avons récemment connu, l'on constate que la majorité des représentants notables de notre école, MM. Debussy, d'Indy, Massenet et Saint-

Saëns, tendent de plus en plus vers la simplicité. Ils s'efforcent de resserrer leur pensée en traits plus sommaires. Ils ont donc raison. Ils s'aperçoivent que l'art musical, bien qu'il constitue la manifestation la plus vibrante de nos divers états d'âme, doit encore savoir dégager du repos pour les nerfs, du calme pour l'esprit.

LOUIS XIV & LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Le sentiment religieux a disparu de la musique. Thème sur lequel une foule d'écrivains ont brodé d'innombrables phrases plus ou moins éloquentes et plus ou moins sincères.

Quant à la façon dont la chose serait arrivée, voici comment, depuis bien longtemps, certains l'expliquent :

Au commencement du règne de Louis XIV, la musique d'église, autre que le plain-chant, comportait généralement un accompagnement de basse continue, qui venait d'être augmenté, par les maîtres de chapelle, d'une ou deux violes concertantes. Lully, l'estimant trop simple pour les élégances de la cour, désira la doter de toutes les richesse de la musique de théâtre, ainsi que cela se faisait en Italie depuis quelque temps. Le roi accepta cette proposition. Par conséquent, ce monarque, dont les instincts autoritaires constituaient la caractéristique, a été, en introduisant des instruments dans sa chapelle, la cause de l'état de choses que nous déplorons tous.

Telle est l'explication fréquemment fournie. Elle m'a toujours étonné. Mais j'avoue que je n'ai jamais été autant surpris que le jour où j'en ai rencontré une approbative allusion dans un livre signé d'un nom qui jouit d'une légitime autorité : *Les Concerts en*

France sous l'ancien régime, de M. Michel Brenet (1). J'estime donc qu'il serait utile d'examiner la question d'un peu près, afin d'en finir une bonne fois avec un argument qui me semble inexact. Nul besoin de m'en excuser, car mon aimable confrère est trop soucieux de précision et de vérité, pour ne pas admettre que l'on discute ses idées, même quand l'on se trouve loin de la place très enviable qu'il occupe dans le monde de la musicographie.

*
* *

D'abord, la plupart de ceux qui lancent ce reproche à l'adresse de Louis XIV, ne devraient point oublier qu'ils reconnaissent eux-mêmes que ce souverain a simplement accédé à une proposition de Lully, lequel voulait imiter ce qui se faisait en Italie. A tout le moins, son rôle en l'espèce, ne serait donc que très secondaire. Il aurait été le bras, et non la tête.

Et si l'on veut aller au fond des choses, est-il bien sûr que le célèbre florentin ait été ici donneur de conseils? Des parties instrumentales qui soutenaient les chœurs ne se sont-elles pas groupées peu à peu de plus en plus nombreuses, par la force même des choses, sous l'impulsion d'une tendance générale incitant à préférer des sonorités de plus en plus étoffées?

Le cas se range dans la catégorie de ceux qui sous-entendent forcément la collaboration anonyme de plusieurs artistes. Dès lors, quand il s'agit d'une série d'étapes, où plusieurs noms, par conséquent, devraient en équité figurer, il est étrange de n'en présenter qu'un

(1) Paris, Fischbacher, 1900, page 63.

seul, pour le faire jouir de la toute propriété d'un patrimoine commun. On procède ainsi moins par résumé que par escamotage. Or, en histoire, l'escamotage ne saurait être admis.

En réalité, à ce moment-là, le sentiment religieux avait complètement déserté la musique, et depuis longtemps déjà. Expliquons-nous immédiatement sur ce point, qui doit, de prime abord, particulièrement choquer les partisans de la musique sacrée du XVIe siècle.

A l'exception de l'orgue, les instruments ne sont pas à leur place à l'église. Cela demeure certain pour beaucoup d'excellents esprits. Ils rappellent trop le théâtre. Mais, d'un autre côté, les voix seules suffisent-elles à revêtir plus facilement une œuvre d'un caractère religieux?

Ainsi, mais à la condition seulement d'être libre de toute crédulité, de toute velléité d'auto-suggestion, l'on trouve que les étonnants chefs-d'œuvre de musique religieuse de l'admirable époque du contrepoint vocal, par exemple de Palestrina, pour recourir à un artiste qui personnifie ce genre, sont d'une tenue essentiellement profane. Et si l'on éprouve la curiosité d'analyser les causes de son impression, un petit détail éclaire souvent la question d'une lueur étrangement révélatrice. Je veux parler des mélodies populaires, qui, n'affichant pas la moindre prétention au mysticisme, et s'étalant dans une des parties, sont, sous une parure délicieuse, l'élément constitutif de cette forme musicale.

Au reste, les compositeurs ne s'en cachaient nullement, puisqu'ils ne craignaient pas de baptiser leurs messes — baptême par trop laïque! — du titre parfois

égrillard de la chanson choisie comme thème inspirateur.

Je sais bien que certains ont prétendu que ces airs, avec un rythme plus lent, perdent leur aspect primitif (1). Mais, véritablement, c'est une argutie. Nous ne sommes pas ici dans la mécanique, où ce qui se perd en vitesse se gagne en force. On aura beau ralentir autant que l'on voudra une mélodie populaire profane, ce ne sera que par le plus grand des hasards qu'elle acquerra le caractère religieux.

A mon sens, le problème de la conception d'une œuvre musicale fulgurante d'émanations mystiques restera toujours insoluble. Et cela non pas seulement parce que nos autels sont presque déserts. Une autre cause persistera. L'impossibilité a commencé du jour où furent réunis simultanément deux sons dissemblables, en un mot, dès que l'harmonie naquit.

En effet, si la monodie est pour ainsi dire exempte de préoccupations techniques, l'harmonie, par contre, en comporte forcément, dont nul ne peut tout à fait s'affranchir. Donc, même en admettant les conditions les plus favorables, c'est-à-dire la possession d'une grande habileté de main et d'une solide et sincère conviction religieuse, le musicien ne pourra jamais complètement s'exonérer du souci de la facture, tant qu'il ne s'en tiendra pas à la simple mélodie. De plus, inconsciemment, il voudra toujours faire jaser, peu ou prou. Dès lors, sa pensée se coulera en un alliage plus ou moins habilement composé, plus ou moins agréable d'aspect, plus ou moins vibrant, mais qui ne sera jamais le métal pur, seul résultat désirable ici.

(1) *Tribune de Saint-Gervais* de 1895, V, 1.

Toute œuvre musicale religieuse ne pourra donc être, au plus, que l'heureuse résultante d'un souhaitable compromis entre l'artiste et le croyant. D'une allure vaguement religieuse, elle cadrera très bien avec l'aimable politesse d'un salon ou la gracieuse élégance d'une salle de spectacle, mais sera toujours déplacée dans un sanctuaire embaumé par le balancement des encensoirs.

Selon moi, il n'y a eu jusqu'ici que deux musiques religieuses à la fois humbles et fortes, suppliantes et nobles, simples et larges : le chant liturgique catholique, appelé plain-chant ou chant grégorien, et les premiers chants protestants, une des sincères manifestations de la croyance contre le paganisme de la Renaissance. Les raisons en sont bien simples. D'abord, le rôle de l'ouvrier était alors réduit au minimum. Enfin, contrairement à nous, qui ne requérons le mysticisme que pour faire valoir l'art, l'art n'était employé qu'à renforcer le mysticisme.

Il faut donc en prendre son parti. Résignons-nous, quand les circonstances et les convenances nous imposent un art vraiment religieux, à recourir à celui qui sommeille dans la foi des vieux manuscrits catholiques, et des anciens psautiers huguenots. Nous y sommes pour ainsi dire forcés d'ailleurs, puisqu'il nous est impossible de découvrir quelque chose de comparable à ce génial savoir-faire de ceux qui n'en avaient presque pas.

Mais restituer sa forme native au patrimoine religieux des protestants est une tâche qui ne demande que de la bonne volonté, car la traduction de sa notation n'offre pas de sérieuse difficulté. Il n'en va pas ainsi pour celui des catholiques. Là, plusieurs déjà se sont

avancés, promesse à la bouche, solution à la main. Mais la notation neumatique n'a pas encore trouvé son Champollion. Aucune des interprétations proposées jusqu'à ce jour n'a pu résister à une critique scientifique, et l'une d'elles, très sérieuse, attend cette épreuve décisive.

La question étant étudiée de très près par divers esprits très compétents et très consciencieux, on réussira certainement dans un temps plus ou moins rapproché. Et nous réclamons d'autant plus âprement l'original, que ces divers travestissements que l'on nous inflige, sont néanmoins pénétrés d'une force mystique qui nous soulève et nous émeut.

***

Par conséquent, pour en revenir à notre point de départ, il ne faut plus prétendre que Louis XIV fut le grand coupable de la disparition du sentiment religieux dans la musique. Ses sujets — et lui avec eux — ont simplement suivi le mouvement de la Renaissance. Nous devons donc absolument le mettre hors de cause en l'occurrence.

Mais cette appréciation ne saurait être complètement admise par ceux qui voient des rapports très étroits entre le despotisme de ce monarque, et la littérature et les arts, la musique notamment.

Sans doute, ce despotisme s'affichait fréquemment, audacieux, excessif. Mais s'est-il fait sentir jusque dans notre domaine? En un mot, est-il la cause déterminante de la grandeur et de la majesté de la musique contemporaine, comme on le dit parfois?

Pour bien répondre à la question, il ne faut pas s'y

cantonner, mais promener tout alentour son regard. Notre optique en sera heureusement influencée. L'on doit d'abord envisager la tendance générale de cette époque pour la pompe et la splendeur.

Là, j'estime que Louis XIV a un rôle personnel presque nul. En effet, pour peu que l'on réfléchisse, l'on reconnaîtra qu'il lui était véritablement impossible, dans la marche des arts pratiqués autour de lui, d'adresser à chacun d'eux, en particulier, des conseils théoriques et pratiques. Personne n'a jamais été universel.

En réalité, l'on se trouve simplement en présence de l'une des phases d'une évolution. L'ensemble de l'aristocratie, encore un peu rude et fruste à la fin du XVIe siècle, n'arrivera pas à sa grâce et à sa délicatesse du XVIIIe, sans passer par un état intermédiaire. Cet état intermédiaire commencera sous Louis XIII, pour se continuer avec son successeur. Du reste, nous avons notamment une preuve matérielle du goût des premiers temps du XVIIe siècle pour la grandeur et la majesté : c'est l'œuvre de Corneille. Or, seul, un ignorant soutiendra sérieusement que cet œuvre est postérieur à 1661, année de l'apparition de la fameuse phrase : « L'État, c'est moi ! »

Pour prouver l'intervention de Louis XIV en matière musicale, mon très sympathique confrère M. Michel Brenet s'appuie notamment sur un extrait de notice biographique qui précède l'édition complète des grands motets de Lalande (1). Ce compositeur, paraît-il, recevait fréquemment visite du roi, lequel lui fit parfois modifier certaines de ses compositions.

---

(1) Ouv. cité, 64.

L'anecdote comporte-t-elle bien l'importance que l'on voudrait ainsi lui attribuer ?

D'abord, s'il est exact que le roi se soit rendu quelquefois chez son musicien, il ne s'ensuit pas le moins du monde qu'il agitait à chaque instant le marteau de la porte de celui-ci, comme on l'insinue. Remarquons que le narrateur a rédigé son récit en 1729, donc assez longtemps après que les faits se seraient passés.

Dans ces conditions, sa mémoire, sans doute peu fidèle, ne fut-elle pas plus ou moins le jouet d'une fantasmagorie? N'erra-t-elle pas dans l'exagération, par conséquent dans l'inexactitude?

Enfin, précisons un peu. Il est évident que Lalande, attaché au service de la cour, dépendait absolument de son maître, et que tout désir de ce dernier se métamorphosait pour lui en ordre. Mais Louis XIV était-il capable de fournir la plus petite des indications techniques à un musicien ?

Assurément non. Tout se bornait vraisemblablement à un simple choix entre variantes d'un même passage.

M. Michel Brenet cite également cette particularité d'un artiste de la cour, auquel on aurait fait, par ordre souverain, cultiver un instrument autre que celui avec lequel il était familier. Mais cette mesure d'administration intérieure n'a-t-elle pas été dictée, comme cela se passait bien souvent, par nécessité, pour combler une lacune reconnue dans l'orchestre ? — N'oublions pas qu'alors les professionnels de la musique se comptaient peu nombreux, et qu'il fallait, comme l'on dit, faire flèche de tout bois.

Le Roi-Soleil n'a donc exercé aucune espèce d'in-

fluence sur notre art. On doit, sans craindre, tirer cette conclusion de ce qui précède.

Du reste, dans l'Histoire comme dans l'histoire de l'Art, on ne rencontre personne qui ait jamais eu cette puissance formidable de provoquer de toutes pièces un mouvement d'opinion. Un homme, incarnant un mouvement de cette nature, représentant des goûts, des idées ou des intérêts, peut, à un moment donné, devenir un drapeau, une étiquette, mais voilà tout. Il est incapable d'aller plus loin. En un mot, un personnage ainsi mis au premier plan, est engendré, mais jamais il n'engendre.

LA STÉNOGRAPHIE MUSICALE

L'*Histoire de la notation musicale* de MM. David et Lussy, le travail le plus complet qui ait paru jusqu'à présent sur la matière, souffre de quelques défauts et notamment de certaines lacunes. Ainsi, elle a laissé de côté la notation abréviative, c'est-à-dire la sténographie musicale. Mon ancien souhait d'essayer de combler cette absence, et mon désir de répondre à une demande d'explications à moi parfois formulée, me poussent à traiter enfin cette spécialité. Au reste, elle vaut la peine de retenir quelques instants l'attention.

La sténographie musicale — on le voit immédiatement par son nom — participe de deux éléments distincts : la musique et la sténographie. Quelques petits détails préalables sur cette dernière ne seront peut-être pas inutiles, avant de mettre à nu — si on veut la bien saisir — l'armature de notre sujet. De cette simple énonciation jaillira une lumière seconde.

Toute forme de gouvernement dans laquelle la parole jouit d'une grande influence, comporte l'utilité de recourir à la sténographie, chaque parti politique comptant assister à une large propagande de ses idées. C'est la première des nations modernes qui ait pratiqué le régime représentatif, l'Angleterre, qui a vu

l'éclosion de cet art, en 1588 (1). Elle seule y sera véritablement originale, car tout le monde, par la suite, se contentera d'utiliser plus ou moins ses inventions dans ce genre.

En France, la première copie se montrera en 1623. Plusieurs autres la suivront, de plus en plus nombreuses, surtout à partir de la Révolution qui introduira chez nous l'usage de recueillir les discours parlementaires.

Depuis quelques années, le monde des affaires, dans les pays de langue anglaise, d'abord, et partout ailleurs, ensuite, a recherché la sténographie dans ses bureaux. Le directeur d'une vaste entreprise, ayant à son service plusieurs secrétaires sténographes, leur dicte sa correspondance, ses ordres et ses notes particulières. Son esprit peut ainsi embrasser facilement un plus grand nombre de détails. Telle est l'explication de la poussée qui porte un grand nombre vers l'écriture abréviative. Cela ne veut pas dire que la qualité des praticiens ait augmenté proportionnellement à leur nombre. Au contraire. La majeure partie des gens ainsi employés savent seulement écrire en sténographie, mais ne constituent pas des sténographes à proprement parler.

La conséquence, c'est que l'art en question sollicite l'attention de beaucoup. Aussi, à chaque instant, une méthode soi-disant nouvelle fait son apparition. Mais cette multiplicité ne recèle pas une bien grande variété de procédés. Ce sont de vieux ramages qu'une audacieuse incompétence dissimule sous un nouveau plu-

---

(1) Il faut cependant signaler les « notes tironiennes ». Elles émanaient de Tiron, l'affranchi et l'ami de Cicéron.

mage. Personne n'aura jamais l'idée de noter, même d'un seul trait, la physionomie de tous ces systèmes. Parmi eux, les seuls dignes d'arrêter l'observateur, de mériter son étude, se comptent peu nombreux : ce sont ceux qui s'étayent d'un bon principe nouveau. Alors seulement, on sent l'intelligence d'un théoricien de valeur, et la main d'un praticien habile.

La sténographie musicale, elle, vit le jour en France, à la fin du XVIIIe siècle, lorsque la curiosité commençait à être amenée du côté de l'écriture rapide (1). Disons de suite qu'elle n'a jamais pu obtenir la plus minime satisfaction de réussite.

Quelques systèmes ont été proposés, chez nous, puis à l'étranger, mais en petit nombre. Il faut croire que l'écriture abréviative attire particulièrement les détrousseurs, car, dans le domaine musical de cette région, on peut encore très facilement suivre leur piste.

Seuls, deux systèmes étaient véritablement typiques. Nous allons donc les examiner, laissant tout le reste de côté, pour éviter une inutile perte de temps. Et comme ce petit exposé ne se donne pas pour but l'enseignement, mais bien le renseignement, je dresserai un simple raccourci de ces deux méthodes. Je n'oublie pas que si le lecteur français demande à être respecté, il veut surtout — et avec raison — ne pas être ennuyé. D'ailleurs, ceux qui désireraient approfondir l'économie de la question trouveront plus loin des éléments suffisants à une étude sérieuse.

---

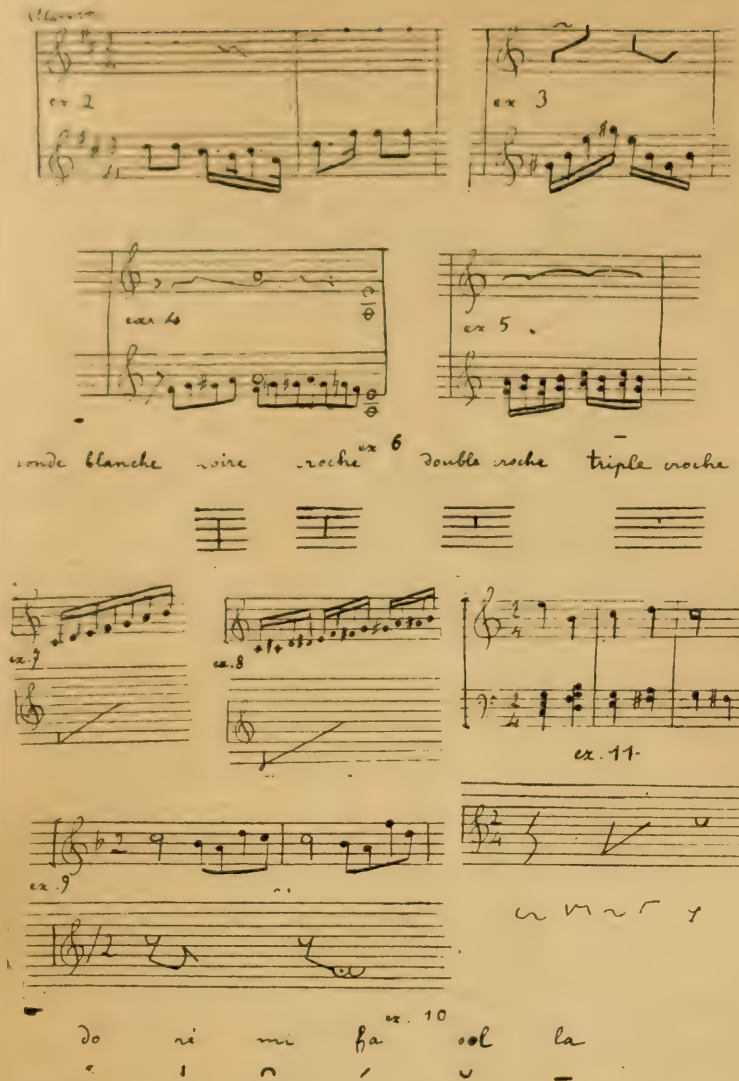
(1) La notation neumatique, usitée pendant le cours du moyen-âge, constituait bien une sorte de sténographie musicale; mais, par suite de la nature de la présente étude, son examen ne serait point ici à sa place.

La première sténographie musicale date de 1797. Elle eut pour auteur un violoniste élève de Lolli, nommé Michel Woldemar. D'après Fétis, ce musicien naquit en 1750 à Orléans, et mourut en 1816. Comme à cette époque la sténographie s'appelait « tachygraphie », il baptisa son invention du nom de « mélo-tachygraphie ».

Voici en quoi consiste la méthode Woldemar (1), uniquement conçue à l'intention du violon et de la voix :

La portée avec clef de *sol* est conservée. On y ajoute, au-dessus et au-dessous, autant de lignes supplémentaires que l'on veut. Dans un mouvement lent, la notation ordinaire est maintenue, avec trois exceptions : la noire se représente par un gros point; la croche, par un plus petit; enfin, les notes pointées sont traversées de bas en haut et de gauche à droite, par un trait.

(1) *Tableau mélo-tachygraphique*, inventé par Woldemar. — Bib. Nat., Vm⁸ 1.057. — Ce tableau, auquel les exemples sont empruntés, est peu explicite. Il contient de plus lacunes et erreurs. Il faudra donc en rester à une impression d'ensemble, plutôt que de s'arrêter au détail.



Dans un mouvement vif, la croche se figure par un trait, et la double croche par un trait plus fort. Pour les silences et les accidents, on recourt à une série d'autres signes dont on peut voir quelques-uns dans les exemples suivants (ex. 2, 3 et 4) :

Enfin, quelques combinaisons harmoniques à deux parties, très simples, sont abordables. En voici une (ex. 5) :

Cette méthode offre quatre défauts principaux : les croches se notent de deux façons différentes, ce qui constitue complication sans utilité; certaines notes pointées restent complètement ignorées, de même que les triples et les quadruples croches; enfin les silences usuels se remplacent par d'autres signes qui n'offrent sur eux aucune simplification de tracé.

Elle est imparfaite. Woldemar, d'ailleurs, confesse la chose de bonne grâce, et réclame l'indulgence avec une modestie réelle qui plaide en faveur de son caractère. Néanmoins, elle constitue assurément la meilleure des tentatives du genre. Fétis l'a particulièrement recommandée à la sollicitude des musiciens (1). Il n'aurait pas dû aller si loin, à mon avis. Conseiller seulement de s'inspirer de ses détails les plus simples, suffisait.

La « mélo-tachygraphie » fut présentée par son auteur au Lycée des Arts (2) qui l'approuva sur rapport favorable de commissaires nommés à l'effet de l'examiner. Malgré cette apostille, elle ne parvint pas à captiver la curiosité un seul instant.

Mû par un esprit chercheur, curieux de nouveauté, Woldemar avait également voulu appliquer à la notation musicale les lettres de l'alphabet. Il se promettait de perfectionner les divers résultats de ses recherches;

---

(1) *Revue musicale*, IV, 270.

(2) Institution dont les cours et conférences étaient le but, et qui vécut plus ou moins brillamment dans la capitale, de 1792 à 1869.

mais des revers de fortune ne le lui permirent malheureusement pas. Il dut accepter les fonctions de maître de musique d'une troupe de comédiens ambulants.

Nous rencontrons maintenant un nom qui jouit encore d'une particulière autorité dans la sténographie française, celui d'Hippolyte Prévost (1808-1873).

Prévost étudia d'abord le violon à Toulouse, sa ville natale. Ensuite, tout jeune encore, l'écriture abréviative le captiva. Frappé des inconvénients qu'offraient les méthodes sténographiques françaises alors en usage, il voulut en composer une plus perfectionnée. C'est ainsi qu'il adapta la méthode anglaise de Taylor à notre langue. En 1827, il se rendit à Paris, et embrassa la carrière de la sténographie. Il compléta son invention par des combinaisons très complexes, mais très ingénieuses, et devint sténographe parlementaire. Il s'occupa en même temps de critique musicale. Homme peu sympathique, il a laissé à cet égard des souvenirs regrettables dans les chambres; mais cela nous importe peu.

Jusqu'à cette heure, il est le seul en France qui ait trouvé une écriture rapide à base véritablement scientifique. Son procédé, perfectionné par des améliorations successives de certains de ses adeptes, s'appelle actuellement méthode Prévost-Delaunay. Cette méthode, dans la lutte des concurrences, est parvenue à occuper, par voie de concours, les deux tiers de nos services parlementaires. C'est dire que la pratique a définitivement sanctionné sa supériorité, je ne dis pas sa perfection, car on n'a pu encore éliminer tous ses inconvénients.

C'est ainsi qu'en 1833, Prévost songe à fusionner ses doubles connaissances sténographiques et musicales (1). Admirablement outillé, comme on le voit, il ne pouvait aboutir à un résultat insignifiant.

En réalité, son système en comprend deux, l'un avec, et l'autre sans portée.

Le premier, particulier à la voix, utilise la portée ordinaire avec clef de *sol*, et quatre lignes supplémentaires, deux au-dessus et deux au-dessous. On ne peut donc évoluer que du sol^2 au $ré^5$. La mesure est condensée en un seul tracé, ce qui supprime les barres qui limitent son domaine. La première note de chaque mesure s'indique, quant au son, par sa place habituelle sur la portée. Quant à sa valeur, elle se représente à l'aide de l'une des figures suivantes, que l'on appelle « signes absolus » (ex. 6) :

Ces mêmes signes, ou du moins certains d'entre eux, lorsqu'ils ne sont plus au commencement de la mesure, se métamorphosent en « signes relatifs ». Les intervalles sont alors indiqués ainsi : la seconde /; la tierce ⌣ ou ⌢; la quarte); la quinte (; l'unisson —.

A partir de la sixte, on prend le signe figurant son renversement, et on y ajoute un point. Une note diésée ou bémolisée se commence par une petite boucle. Les silences se représentent par toute une série de signes spéciaux. Les figurations de gammes diatoniques et chromatiques rappellent un peu celles de Woldemar. On comprendra, sans l'expliquer, la signification du crochet et de la boucle dans les deux exemples suivants (ex. 7 et 8) :

---

(1) *Sténographie musicale ou art de suivre l'exécution musicale en écrivant* (Mme Prévost-Crocius, 1833)

Voici un spécimen de ce que l'on obtient avec ce procédé (ex. 9) :

Dans son second système, Prévost se passe de la portée. Pour les sept notes de la gamme, il a choisi très judicieusement, parmi les signes de sa méthode sténographique, ceux dont le tracé est le plus simple et, par conséquent, le plus rapide. Voici sa notation de la gamme (ex. 10) :

Une mélodie se distingue d'un accord par ce petit signe - placé à l'extrémité de la dernière note. Bien entendu, il ne peut être question ici de la hauteur du son. En ce qui concerne les accidents et les silences, les principes du premier système restent applicables.

Enfin, il a réuni les deux systèmes en un seul pour permettre la transcription, en plus de la mélodie, des accompagnements très simples, ceux constitués par des accords ou des arpèges. Voici un spécimen de cette combinaison (ex. 11) :

Malgré des inconvénients réels que l'on a certainement soulignés au passage, tels qu'une figuration identique pour le dièse et le bémol, un même signe fournissant deux significations différentes, et la non-indication de la hauteur du son, cette sténographie musicale de Prévost n'est pas sans valeur. Elle a rencontré dans Fétis un admirateur, un ami et un soutien (1). D'après la *Biographie* de ce musicographe, elle a été traduite en plusieurs langues.

Pour les raisons que j'ai indiquées plus haut, toutes les autres tentatives perpétrées par la suite ne valent

---

(1) *Rev. music.*, XIII, 241.

pas la peine d'être signalées, même celles de de Rambures et de Baumgartner, que Fétis a également gratifiées de quelques éloges (1). Ce Touche-à-Tout de la musique ne connaissait pas évidemment le premier mot de la question (2). Ce n'était pas un crime assurément; mais il aurait dû alors s'abstenir de toute espèce d'appréciation.

Toutes ces méthodes, que des remaniements successifs de leurs auteurs ont, contrairement à ce que l'on pourrait croire, rendues de plus en plus défectueuses, découlent du principe du second système de Prévost, après en avoir perdu la grande simplicité de tracé. Quelques-unes ont notamment le défaut de se déformer sous l'action de la rapidité.

Enfin, au point de vue de la facilité ou de la longueur du tracé, la plupart tolèrent des signes qui sont loin d'être heureux. C'est ainsi que l'on a méconnu parfois la loi de l'allègement du poids mort. Or, le mouvement constituant l'essence même de la sténographie, on n'aurait pas dû perdre de vue l'un des principes essentiels de la mécanique.

---

(1) Voici des ouvrages du premier qui ne sont pas mentionnés dans la *Biographie : Abrégé de la méthode musicale sténographique* (Régnier-Canaux, 1855), *Notations comparées et art d'écrire le chant à la dictée aussi vite qu'il est émis* (idem). Ensuite sa *Sténographie musicale* a été éditée à Paris, chez Hachette, en 1842, et non en 1837. Enfin, ce dernier ouvrage doit être consulté dans les *Mémoires de la Société royale d'émulation d'Abbeville*, années 1841-1843 (89 à 209), car là seulement des tableaux y sont joints.

(2) A souligner cette perle enchâssée dans l'article consacré à de Rambures : « A vrai dire, ce système n'est pas une sténographie, car il n'abrège pas la notation, ayant non seulement un signe pour chaque son, mais aussi pour les durées, les altérations accidentelles, etc. » — Qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire? Comment représenter quelque chose sans le secours de quelque autre chose?

Examinons maintenant les divers objectifs des inventeurs de sténographies musicales.

D'abord de recueillir la musique à l'audition. Mais comme l'on ne pouvait généralement retenir que la mélodie, — et encore à la condition d'être d'une habileté infaillible en dictée musicale, — cela n'offrait, en somme, d'intérêt, étant donné le peu de valeur de la plupart des improvisations, que pour la transcription des chansons populaires. Or, pour cet usage, on trouve aujourd'hui le phonographe qui est d'un emploi beaucoup plus sûr.

Ils ont voulu surtout rendre service aux compositeurs, en permettant à l'écriture de suivre aisément la pensée. Mais ne touche-t-on pas ce but avec la notation usuelle, à la condition, bien entendu, de passer certains détails faciles à reconstituer, et de ne pas employer une plume trop fine ou un crayon trop pointu? Il suffit de savoir s'y prendre; voilà tout. Et peu importe qu'un tiers ne puisse saisir les vestiges des mystères de la procréation esthétique. Le principal est que l'on y arrive soi-même.

Enfin, une erreur capitale a réuni tous ces inventeurs quand ils ont tenté de s'ériger en réformistes, de remplacer la notation usuelle par la sténographie musicale. Certes, ils n'ont pas dit la chose ouvertement, mais elle devient visible pour quiconque sait lire entre les lignes. De Rambures, seul, s'est un peu trop avancé. Dans un tableau, il étale un spécimen de la partition d'orchestre de ses rêves (1). Pas un seul d'entre eux ne manque d'adresser à notre notation de

(1) Planche IV des *Mémoires*.

longues critiques. Certaines parties en sont justes. Dans d'autres, des naïvetés coudoient des impossibilités. M. Prudhomme et Gribouille s'y disputent la prééminence.

Ici, nos réformistes ont complètement erré. Comme tous les autres avocats d'un nouveau système de notation, ils n'ont pas su dégager de l'observation que tout ce qui est, sortant de ce qui a été, tout ce qui sera, sortira de ce qui est. Ils n'ont pas vu que lorsque l'avenir doit être édifié, il faut le tirer du présent et du passé.

Certes, la notation usuelle se montre compliquée, illogique et par trop conventionnelle. Mais elle possède aussi certains avantages. Comme on l'a dit fort bien, elle parle à l'œil. En effet, lorsque les mouvements des parties concertantes s'étendent ou se resserrent, s'enflent ou s'atténuent, se disloquent ou s'entrelacent, s'épanouissent ou s'estompent, le regard en peut facilement heurter les échancrures. Voilà un résultat que l'on n'obtiendra jamais, même avec la plus habile combinaison de droites et de courbes, de points et de petites boucles. Toute écriture abréviative comportant complication de lecture, il faut penser au déchiffrage qui occupe une si large partie de la valeur technique du musicien.

A vrai dire, la simplification de la notation musicale s'impose. Tel est, je crois, le terme auquel tout esprit non prévenu doit ramener la question.

Résumons.

La sténographie musicale ne s'est jamais avancée d'un pas décidé, non qu'elle ait choqué la langueur et la routine, mais parce que s'ouvrait devant elle

une perspective par trop limitée. Actuellement, elle semble paralysée.

Après avoir ainsi envisagé le passé, le présent, une investigation dans le futur plaira certainement à beaucoup, car le devin rencontre toujours plus d'oreilles attentives que l'historien. Cette intention, cependant, peut sembler étrange à quelques-uns, parce que, s'il n'est généralement pas difficile de parler du connu, il est audacieux d'escompter l'inconnu. En l'espèce, ceux-ci devront se rassurer, car hier et aujourd'hui nous permettent d'affirmer ce que sera demain.

La sténographie musicale n'a plus aucune espèce de raison d'être. Pour recueillir la musique à l'audition, le phonographe l'emporte sur elle. Pour l'appréhension de l'idée fugitive du compositeur, la notation usuelle, habilement utilisée, suffit amplement.

Si donc, un beau jour, quelqu'un affirme porter, suspendue à sa ceinture, la clef du problème, ce ne pourra être qu'un mystificateur pensant s'égayer à nos dépens, ou un exalté, dans l'esprit duquel fleurit la douce illusion. Dans le premier cas, tournons le talon. Dans le second, saluons et laissons passer.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

J.-J. Rousseau et la psychologie a l'orchestre 1

Charles IX et la musique 11

Histoire du métronome en France. 15

Les Femmes enceintes, les médecins et la harpe au XVIIIe siècle 27

Le Courant biblique a l'Opéra au commencement du XIXe siècle 31

Les Origines de l'orchestre invisible de Wagner 39

Mondonville, sa vie et son œuvre.

Chapitre I. Notes biographiques. 45

Chapitre II. Le compositeur 89

Chapitre III. L'homme et l'artiste. 123

Louis XIV et la musique religieuse 145

La Sténographie musicale 155

PARIS. — IMPRIMERIE CHAIX. — 15060-8-02. — (Encre Lorilleux)

DU MÊME AUTEUR :

Sous presse, pour paraître à la même librairie :

Gossec et la Musique française à la fin du XVIIIe siècle.

1 vol., **3** fr. **50** c.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
270
.1
H45

Hellouin, Frédéric
Feuillets d'histoire
musicale française

Music